MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04161 4694

ERNEST REYER

NOTES
DE
MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
CHARPENTIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
28, QUAI DU LOUVRE
1875

NOTES

DE

MUSIQUE

Paris. — Imp. Viéville et Capiomont, rue des Poitevins, 6.

ERNEST REYER

NOTES

DE

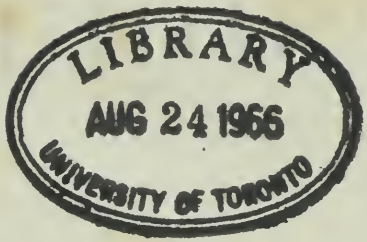
MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
CHARPENTIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
28, QUAI DU LOUVRE, 28

1875
Tous droits réservés.

ML
60
R457



1112977

PRÉFACE

Il n'y a pas de préface à écrire pour un livre qui n'est pas un livre.

Le volume que j'offre au public est un recueil d'articles déjà parus dans la *Revue française*, le *Moniteur universel* et le *Journal des Débats*, articles oubliés et que je prends la liberté de rappeler au lecteur en les lui présentant sous une autre forme.

Si ce premier volume a quelque succès, j'en écrirai un second.

Aujourd'hui plus que jamais les musiciens ont des loisirs pour faire autre chose que de la musique.

E. R.

NOTES DE MUSIQUE

HISTOIRE D'UN MUSICIEN

Au détour d'une allée, je me trouvai face à face avec un personnage grand et maigre, mis avec une certaine recherche, et qui m'invita à m'asseoir auprès de lui sur un banc de gazon.

« Monsieur, me dit-il, ayez la bonté de m'écouter et de ne pas m'interrompre. »

Je fis un signe d'assentiment auquel il ne parut pas seulement prendre garde, et il commença en ces termes :

« En 18.., j'habitais une petite ville d'Espagne qui était visitée chaque année par une compagnie italienne; ces pauvres gens restaient trois mois avec nous, chantaient au moins trois opéras nouveaux par semaine, et puis s'en allaient après avoir ramassé quelques centaines de réaux : ce n'étaient jamais les mêmes qui revenaient. Comme j'étais fort jeune alors, j'enviais la destinée de ces artistes voyageurs qui acceptaient leur misère avec une insouciance tout italienne, pleine de bonhomie et de désintéressement. Je parlais assez facilement leur

langue, et ce qu'ils me racontaient de leurs pérégrinations à travers des pays qui résumaient à mes yeux tout le globe me semblait d'un merveilleux si séduisant, cela contrastait si singulièrement avec mes habitudes simples, que mon imagination de vingt ans en fut frappée et commença bientôt à galoper dans le champ le plus désordonné de la fantaisie. Elle n'était même pas arrêtée de temps à autre par le plus léger souvenir des choses de la vie réelle. J'avais tout oublié : j'étais seul au milieu des miens, et ma famille, habituée à mon naturel assez taciturne, ne prit pas garde à cette rêverie, ne la vit pas s'accroître chaque jour, ou du moins ne chercha pas à en connaître la cause; peut-être l'attribuait-elle à une organisation dont le temps corrigerait la bizarrerie, et je passais simplement à ses yeux pour un petit original. Un soir, à l'heure du dîner, je n'étais pas à la maison, on se mit à table sans moi. A la fin du repas, comme je n'avais pas encore paru, mon père commença à s'inquiéter et me fit chercher par la ville : personne ne m'avait rencontré; mes amis ne m'avaient pas vu depuis la veille. A minuit, pendant qu'il rêvait auprès de ma mère au meilleur moyen de me corriger de mon escapade, un domestique lui remit une lettre dont la suscription lui expliqua aussitôt l'origine. J'avais écrit dessus ces simples mots : *A mon père*. Je crois qu'au moment de briser le cachet, il eut une émotion mêlée de crainte : ma mère dormait, il ne la réveilla pas. Quand il eut achevé la lecture de cette épître, dans laquelle je l'assurais de la sincérité de ma tendresse et de ma

vocation, il souffla sa bougie et laissa retomber doucement sa tête sur l'oreiller conjugal. Il était complétement rassuré sur mon compte; je lui apprenais, sans trop de circonlocutions et de phrases incidentes, que j'étais parti en qualité de *maestro al cembalo* de la troupe italienne qui avait quitté la ville le même soir, à la tombée de la nuit, sur un bateau à vapeur autrichien. Entre le directeur de la troupe (il signor impresario) et moi, les conditions avaient été purement verbales : d'artiste à artiste, le papier timbré aurait été une superfétation presque injurieuse. Voici les principales clauses de mon engagement : je devais suivre la compagnie en quelque lieu qu'elle se transportât, par voie de terre ou de mer, me montrer bon compagnon pendant toute la durée du voyage, conserver scrupuleusement mon indépendance à l'égard de la portion féminine de la troupe, ne ménager ni mes conseils ni mes leçons à ceux de mes camarades qui en auraient le plus besoin, servir d'interprète au directeur qui parlait une espèce de patois milanais incompréhensible, et lui avancer les deux premiers mois de mes appointements, qui étaient fixés à deux cent cinquante francs par trimestre, garantis par la moralité bien connue de l'entrepreneur. Ce dernier article du contrat me parut lui-même si normal, que l'idée ne me vint pas de le discuter; j'avais quelque argent de côté, je payai l'avance convenue.

« La seule chose qui me préoccupait, c'était mon départ. Je voulais partir à tout prix, et je partis sans rien regretter, sans m'inquiéter non plus des

regrets que j'allais laisser après moi. Ce n'était pas de l'égoïsme, ce n'était pas de l'insensibilité, ce n'était pas non plus de la folie. »

Ici, la physionomie de mon héros prit une expression étrange: il me regarda de côté; mais, voyant que je l'écoutais sans paraître avoir remarqué sa grimace, il continua :

« Pendant les premiers jours de notre traversée, nous eûmes un temps magnifique; le soir, nous montions sur le pont, et, rangés en cercle comme des musiciens de régiment, nous chantions des chœurs de Bellini, de Rossini, de Donizetti et de Mercadante. Quand le capitaine était de bonne humeur, il faisait déboucher à notre intention quelques bouteilles de bière, et les gens de l'équipage, qui en prenaient leur part, nous donnaient des marques non équivoques de leur admiration et de leur sympathie.

« Le dixième jour, nous fûmes assaillis par une horrible tempête. Au bout de quelques heures d'une lutte désespérée, une voie d'eau se déclara dans la coque du navire ; les pompes jouèrent inutilement : le bâtiment sombra. J'ignore par quel miracle je fus sauvé; ceux qui m'ont si généreusement recueilli n'ont pu eux-mêmes me l'apprendre. Tout ce que je sais, c'est que je me réveillai un matin au milieu d'une famille qui me prodiguait les soins les plus empressés : on m'avait trouvé évanoui sur le rivage. La nuit j'avais eu le délire, et comme je chantais à tue-tête sans prendre un instant de repos, personne n'avait pu dormir dans la maison ; cela avait donné à penser

que je devais être musicien. Aussitôt que j'eus repris mes sens, on apporta dans ma chambre des pupitres et des instruments. Le chef de la famille, qui se nommait Peter Hanke, jouait du cor; c'était de plus un savant théoricien; ses trois fils, ses deux filles et sa femme n'avaient jamais eu d'autre maître que lui. Je fus ravi de l'excellente exécution d'un sextuor, riche en idées mélodiques, remarquable par la beauté du style, l'élégance de l'harmonie et la variété des détails. Je demandai le nom de l'auteur; alors Peter Hanke se leva, s'inclina légèrement devant moi, et je lui serrai la main sans pouvoir rien trouver de plus expressif pour lui peindre ma reconnaissance. Il y avait dans la chambre où je reposais un piano tout couvert de manuscrits et de partitions; Hélène, la fille aînée de mon hôte, s'approcha de l'instrument, l'ouvrit, et, après avoir laissé courir ses doigts agiles sur le clavier, elle chanta d'une voix émue, mais pleine de tendresse et de charme, la *Sicilienne*, de Pergolèse, et l'*Adélaïde*, de Beethoven. L'émotion de la jeune fille me gagna, et j'allais me précipiter à ses genoux quand une réflexion subite me retint dans mon lit; Hélène m'avait sans doute compris, car une imperceptible rougeur colora ses joues.

« Au bout d'une semaine j'étais tout à fait rétabli. Comme je jouais un peu de la flûte, on me proposa de faire ma partie dans les concerts que la famille Hanke se donnait à elle-même tous les soirs après le repas. J'acceptai, mais je crois bien que je montrai plus de bonne volonté que de ta-

lent. Quelque temps après, Peter Hanke alla au-devant de mon plus cher désir en me proposant de me donner des leçons d'harmonie et de composition ; il avait découvert en moi, disait-il, de très-heureuses dispositions, et il voulait les cultiver. Je fis en effet des progrès rapides ; la bibliothèque musicale de mon cher professeur était des plus riches ; au bout de trois ans, il n'y avait pas une partition, pas un volume que je n'eusse lus et étudiés. Bien que Peter Hanke fût Allemand, et qu'il eût une prédilection, assez naturelle du reste, pour la musique allemande, il admirait tous les chefs-d'œuvre sans distinction d'école, et, à mesure que défilaient devant moi les maîtres les plus célèbres de toutes les époques, il m'initiait aux beautés de leurs conceptions immortelles avec une simplicité, une clarté et une bonhomie qui me causaient au moins autant d'étonnement que sa vaste érudition. Le professeur qui, chez mon père, m'avait enseigné les premiers éléments de la musique, était un ancien maître de chapelle de je ne sais quel petit prince italien, lequel, l'ayant surpris un jour auprès de la princesse dans la même position que David Rizzio auprès de Marie Stuart, faillit céder au désir de le faire pendre et le chassa. Ce bonhomme se nommait Crusticelli ; son visage était aussi laid que son nom était ridicule, et je n'ai jamais pu m'expliquer la jalousie de l'Altesse. Il déguisait son ignorance sous des dehors tellement pédants, qu'il avait donné le change à plusieurs personnes très-considérables de notre ville, et comme il s'exprimait d'une ma-

nière à peu près inintelligible, on le croyait d'autant plus savant qu'on le comprenait moins. Il m'apprenait à solfier en m'accompagnant sur la clarinette; de temps à autre, il se reposait et battait la mesure avec son instrument, un fort bel instrument qu'il tenait de la munificence du prince, son ancien protecteur. Un jour que je suivais la mesure moins exactement que de coutume, il s'impatienta si fort, qu'en frappant sur le pupitre l'intrument se brisa. La stupéfaction et la douleur muette du pauvre homme me touchèrent au point que je ne pus lui adresser une seule parole de consolation ni lui dire un seul mot d'excuse; mais le lendemain je lui envoyai une clarinette toute neuve, et quand il revint me donner ma leçon, il se jeta dans mes bras, et il me fallut l'embrasser. Je lui promis d'apporter toute mon attention à ne plus manquer la mesure, et il se promit sans doute à l'occasion de ne plus frapper si fort. Ce petit incident nous aurait rapprochés l'un de l'autre si sa bêtise et l'étroitesse de ses vues ne fussent venues sans cesse se heurter à mes aspirations vers un idéal que je ne devais entrevoir que longtemps après. Je comprenais qu'il devait y avoir quelque chose au-dessus des cavatines italiennes qu'il me donnait à déchiffrer; mais mes pensées étaient vagues et confuses, et de cette confusion naissait un trouble qui me poursuivait au milieu de mes plus chères rêveries. Ah! mon véritable maître, mon bon Peter, que d'actions de grâces je vous ai rendues, à vous dont les doctes leçons et les admirables théories ont déchiré l'épais bandeau que la

routine avait placé sur mon intelligence! Combien de fois j'ai murmuré votre nom en me laissant aller aux pures jouissances que me faisaient éprouver les belles œuvres auxquelles vous avez été le premier à m'initier.

« Crusticelli m'apprit à lire la musique, ou plutôt j'appris à la lire malgré lui; et quand je lui demandais s'il n'y avait pas un peu trop de patriotisme ou de préjugé national dans son amour exclusif pour la musique italienne, il me répondait invariablement : « Mon ami, la musique alle-« mande est celle de l'enfer, la musique française « celle du purgatoire, et la musique italienne celle « du paradis. » Lorsque je racontai cela à Peter, il me dit avec un fin sourire : « Eh bien! s'il en est ainsi, « nous serons vraiment excusables de nous être « fait damner. »

« Toutes fois que la famille Hanke allait à l'Opéra, le grand théâtre national, je l'accompagnais; et moi qui étais habitué aux grossières ovations que les chanteurs italiens se font décerner après chaque morceau par une troupe de gens à leur solde, je fus bien surpris de n'entendre rien de semblable. On écoutait avec la plus grande attention, on n'interrompait jamais une phrase avant la fin, et quand l'artiste avait mérité d'être applaudi, il était applaudi par toute la salle. Ces applaudissements ne se répétaient ni ne se prolongeaient d'une manière exagérée, et l'acteur, tout en jouissant de son triomphe, n'oubliait jamais qu'il était en scène; il n'adressait au public ni courbettes, ni sourires, ni révérences; mais il poursuivait son

rôle et redoublait d'efforts pour arriver à la plus grande perfection.

« Je me souviens qu'un jour une cantatrice, dont la voix avait un timbre des plus sympathiques et une étendue peu ordinaire, mais dont l'éducation avait été fort négligée, se permit d'ajouter quelques fioritures et un point d'orgue de sa façon dans le grand air d'Agathe du *Freyschütz*. Quand le morceau fut fini, il y eut dans la salle un silence glacial, et ce genre de protestation, tout nouveau pour moi, me parut plein de convenance et de tact; la pauvre enfant se montra toute interdite, puis elle rentra dans la coulisse et se mit à sangloter. Le lendemain, la critique lui apprenait avec beaucoup de courtoisie et en termes très-mesurés, mais très-nets, le motif de son échec de la veille. La leçon lui fut profitable, car elle ne recommença plus.

« Une mésaventure à peu près pareille comme résultat, mais plus burlesque dans ses détails, arriva à un ténor qui jouait pour la première fois le rôle d'Ottavio dans *Don Juan;* il se reposa si longtemps sur un si bémol qui était, disait-il, la plus belle note de sa voix, il la poussa avec une telle vigueur que son teint devint écarlate, et que les musiciens de l'orchestre, le croyant sur le point d'avoir une attaque d'apoplexie, sautèrent sur la scène et l'emportèrent dans sa loge. Là, un médecin accouru en toute hâte s'approcha de lui pour le saigner; mais alors la victime parvint à se faire écouter et expliqua leur méprise aux quatre musiciens dont l'étreinte vigoureuse paralysait les efforts qu'il faisait pour se dégager. Cet incident fut raconté par

tous les journaux; le ténor eut le bon esprit d'être le premier à en rire, et, à l'avenir, il ne ralentit plus la mesure, chanta naturellement et ne cria plus.

« Le directeur de notre grand théâtre national était un homme très-bienveillant et d'une rare distinction : il n'avait été ni financier, ni acrobate, ni industriel, mais il avait toujours vécu dans la société des artistes; il les connaissait, il les aimait, et il possédait en musique des connaissances tout à fait spéciales et très-variées; il aimait mieux le beau que le laid, et il distinguait parfaitement le laid du beau. Quand on lui apportait une partition nouvelle, il la lisait lui-même, l'examinait avec le plus grand soin, et s'il eût reconnu, dans quelque ouvrage signé d'un nom illustre, l'erreur d'un homme de talent, il eût condamné l'erreur en refusant l'ouvrage, sans s'arrêter le moins du monde à l'étiquette de la partition ou à la signature du libretto. Il n'admettait pas qu'un poëme intéressant pût faire passer sur une musique médiocre, et il n'admettait pas davantage qu'une musique parfaitement belle pût faire accepter un méchant livret. Comme le théâtre qu'il dirigeait était un théâtre lyrique, il n'accordait aux décors et aux costumes qu'une importance secondaire. Dans ses relations avec les artistes placés sous ses ordres et avec les compositeurs de tout âge, il se montrait d'une bienveillance et d'une politesse qui ne se démentaient jamais.

« Quand on l'abordait le chapeau à la main, il ne vous répondait jamais sans se découvrir. Il

avait toujours une parole consolante ou un mot d'encouragement pour ceux dont il ne pouvait pas accueillir les requêtes, et quand on faisait antichambre à la porte de son cabinet, c'est qu'il était occupé à autre chose qu'à tailler sa plume ou à rédiger le menu d'un petit souper.

« Au bout de six années d'études, Peter Hanke m'annonça avec une vive satisfaction que mon éducation musicale était terminée. Les différents essais de composition auxquels je m'étais livré jusque-là étaient demeurés lettre close pour le public, et j'avais toujours su résister, aidé d'ailleurs par les conseils de mon maître, aux séductions d'une gloire trop facile et trop prématurée; j'avais vu autour de moi bien des jeunes gens user leur talent avant sa maturité par des œuvres faciles, desquelles ils retiraient sans doute quelque profit, mais dont la popularité, n'étant qu'une affaire de mode, passait aussi rapidement que la mode elle-même. Pendant le temps que j'étudiais, j'avais vécu de quelques leçons que je donnais à de jeunes élèves, et jamais il ne m'était arrivé de vouloir leur apprendre plus que je ne savais. J'envoyais aussi une fois par mois, à un journal étranger, le compte rendu du mouvement musical de nos théâtres lyriques et de nos salles de concert. Peter Hanke me guidait dans ce travail délicat, et quand mes convictions étaient d'accord avec les siennes, rien ne pouvait les ébranler. Je ne cédais à des influences d'aucune sorte; j'avais soin de mettre autant de convenance dans mes critiques que dans mes éloges, et je réservais les formules les plus admiratives pour

les œuvres les plus belles. Un jour, je reçus la visite d'un étranger qui vint m'annoncer son projet de donner un concert dans notre ville; il s'était déjà assuré le concours de nos artistes les plus distingués. Je lui demandai s'il était chanteur ou instrumentiste : « Ni l'un ni l'autre, me répondit-il; je suis un simple bénéficiaire, et comme je sais le goût de vos compatriotes pour la musique, je me suis assuré d'une bonne recette ; elle m'est suffisamment garantie d'ailleurs par les noms aimés du public que l'on voit briller sur mon affiche. Dans les différents pays que j'ai parcourus, je n'ai jamais agi autrement, et cela m'a parfaitement réussi. » Alors je fis comprendre à cet étranger que les choses ne se passaient pas ainsi chez nous, et que notre public n'avait pas pour habitude d'encourager des spéculations de ce genre. Il se retira fort désappointé, et, comme je lui proposais de le recommander à une de nos sociétés de bienfaisance, il m'assura, non sans rougir, que sa position le mettait tout à fait au-dessus du besoin. Je crois qu'il partit le lendemain, car je n'en entendis plus parler.

« Peter Hanke, sachant très-bien que mes goûts et la nature de mes inspirations me portaient vers la musique dramatique, me présenta à un librettiste de beaucoup de talent, qui était de ses amis, et le pria de vouloir bien me confier un poëme de grand opéra. La demande de mon maître fut à l'instant même favorablement accueillie. Mon nouveau collaborateur, qui était un écrivain d'un grand mérite et d'une réputation solidement établie, loin de manifester la moindre appréhension

relativement à mon inexpérience, me dit, au contraire, combien il était heureux de pouvoir s'associer au début d'un jeune homme dont les excellentes études et les dispositions naturelles lui semblaient d'un heureux présage pour l'avenir. Je m'inclinai avec respect et le cœur plein de reconnaissance. Au bout de trois mois, j'avais en main un excellent poëme dont le sujet se rapprochait beaucoup plus de la légende que de l'histoire, et dans lequel les trois rôles principaux avaient une importance égale. Chaque scène avait sa raison d'être, et la surprise n'y tenait pas la place de l'intérêt. On pouvait suivre d'autant plus facilement la marche de l'action qu'elle était des plus simples, et cette simplicité n'en atténuait nullement ni la grandeur ni la nouveauté.

« Pendant plusieurs semaines je fus absorbé par l'étude de mon sujet; puis je me mis à l'œuvre. Dans les moments de doute et de lassitude par lesquels tous les artistes doivent passer, j'abandonnais mon travail, et je ne demandais pas à la science de remplacer les idées qui semblaient me fuir; j'attendais qu'elles revinssent, et elles revenaient. J'employai dix-huit mois à achever ma partition, et quand je l'eus terminée, l'approbation de mon cher maître fut mon premier vœu et ma première récompense. J'écoutai, comme toujours, ses sages observations, et je me hâtai de les mettre à profit. Chaque fois qu'il découvrait quelques-unes de ces licences que les faux savants sont si empressés à condamner, je voyais un sourire effleurer ses lèvres, et il me disait en hochant la tête : « Eh! eh! c'est un peu

hardi, sans doute : mais il faudra voir, il faudra voir; cela sera peut-être d'un bon effet. »

« Le jour où je devais être présenté au directeur de notre grand théâtre national, pour lequel mon opéra avait été composé, je tremblais de tous mes membres; j'avais beau me dire que j'allais paraître non devant un simple spéculateur, mais devant un homme consciencieux, bienveillant et capable de me juger; j'avais beau me souvenir des paroles encourageantes que mon maître m'avait adressées, tout cela ne pouvait parvenir à me rassurer. Mon émotion n'échappa point à l'homme qui tenait dans ses mains mes plus chères destinées, car il vint à moi avec empressement, avec bonté, et me dit ces belles paroles : « Vous êtes modeste, jeune homme; eh bien! cette modestie que j'aime en vous, tâchez de la conserver longtemps, car c'est une vertu rare. Venez à moi avec confiance; j'ai de bonnes raisons pour vous bien accueillir; vous avez du talent, vous êtes jeune, et je sais ce que l'on peut attendre de l'élève préféré du grand Peter Hanke. »

« Deux semaines après cette entrevue, une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs m'annonçait la réception de mon ouvrage, et me convoquait à la lecture que devaient en faire les artistes chargés de l'interpréter. Je faillis étouffer de joie. La famille Hanke partagea mes transports d'allégresse. Seule, Hélène paraissait soucieuse. Je l'interrogeai timidement. « Ah! me dit-elle, vous aurez du succès, mon père en est convaincu, et personne ici n'en doute; mais quand votre talent aura reçu

la consécration de la foule, quand vous serez aux yeux de tous un homme de génie et un grand artiste, ne nous oublierez-vous pas? » Pour toute réponse, je me jetai à ses genoux, je lui jurai que d'elle seule m'étaient venues mes meilleures inspirations, et j'avouai un amour que rien jusque-là n'avait pu trahir. Dès ce moment, nous fûmes fiancés l'un à l'autre, et, une année plus tard, Peter Hanke, qui depuis longtemps m'appelait son fils, devait nous bénir tous les deux.

« Quand l'heure de la répétition sonna, tous les artistes étaient à leur poste, et je remarquai que les premiers sujets étaient arrivés les premiers. Pendant que les musiciens accordaient leurs instruments, le ténor me prit à part et me parla ainsi : « Monsieur, ne me ménagez pas vos avis; je serai heureux de les recevoir, et je ferai tout ce qu'il dépendra de moi pour en profiter. » Le baryton et la première chanteuse m'en dirent à peu près autant; puis, à un signal du chef d'orchestre, il se fit le plus religieux silence. Les choristes des deux sexes, groupés au second plan, me parurent pleins de zèle; ils me considéraient avec une curiosité mêlée d'intérêt et de respect. La perfection avec laquelle ma partition fut déchiffrée me causa le plus profond étonnement; le directeur s'en aperçut, et il m'apprit que la première condition qu'il exigeait de chacun des artistes attachés à son théâtre, c'était, non pas d'avoir plus ou moins de voix, mais de savoir la musique; cela avait pour principal résultat d'éviter une très-grande perte de

temps, et, en une seule séance, on pouvait juger ainsi de l'effet d'un opéra.

« La veille de la représentation, Monsieur, je ne dormis pas, ni le lendemain non plus; mais à vingt-quatre heures de distance, je fus agité par des émotions bien différentes. Mon opéra obtint un très-grand succès, et les journaux furent unanimes pour le constater; je n'avais fait cependant aucune démarche pour capter les suffrages de messieurs les critiques, d'abord parce que cela aurait été tout à fait inutile, et ensuite parce que ce n'était pas l'usage. Aucun d'eux ne me compara à Mozart, à Weber ou à Beethoven, et je leur sus un gré infini des observations qu'ils voulurent bien m'adresser.

« Il y a trois ans de cela, Monsieur, et je n'en suis encore qu'à mon second ouvrage. Peter Hanke me l'a répété avant de mourir (car il est mort, mon cher maître) : « Travaillez lentement, mon fils, et cherchez toujours, mais sans jamais vous écarter du domaine de l'art vrai, sans jamais rompre trop brusquement avec les belles traditions que les grands maîtres nous ont laissées. Si vos emportements et vos écarts sont marqués au sceau du génie, alors seulement vous vous ferez absoudre. Souvenez-vous surtout que la science est peu de chose sans l'inspiration, et que l'inspiration n'est rien sans la science. Souvenez-vous aussi qu'en art il n'y a que le beau; le joli n'existe pas. »

« Mon premier opéra a réussi, Monsieur, mais il y a peut-être beaucoup d'indulgence dans l'accueil qui lui a été fait; cette fois, on sera plus

exigeant et plus sévère : il faut donc que je fasse mieux. Et voilà pourquoi, tous les jours, de midi à deux heures, je vais émietter mon pain à de petits poissons rouges. »

Là-dessus, mon inconnu me salua gravement et se dirigea vers une pièce d'eau, située à l'extrémité du parc, en m'indiquant par un geste solennel qu'il me défendait de le suivre.

Un instant après, je rencontrai le docteur B...., qui, du plus loin qu'il m'aperçut, s'écria :

« Eh bien, je parie que vous venez d'avaler jusqu'au bout l'histoire de mon musicien. Ah! c'est bien le plus inoffensif, mais le plus ennuyeux de mes pensionnaires. On me l'a amené il y a une dizaine d'années, peu de jours après l'événement qui lui a ôté la raison. Je ne sais comment il a échappé au naufrage qu'il vous a raconté, mais c'est de là que date sa folie, c'est là que s'arrêtent ses souvenirs. Son père est un honorable négociant de Barcelone; il me fait payer très-exactement la pension de son fils, bien que j'aie eu tout d'abord le regret de lui annoncer que ce genre de folie ne présentait aucune chance de guérison. Le compositeur X..., qui est venu l'autre jour visiter mon établissement, a dû, comme vous, écouter la longue histoire de son prétendu collègue; il m'a assuré qu'il lui semblait impossible qu'on pût s'éloigner davantage de la réalité et imaginer des personnages et des choses d'un ordre plus fantastique. N'est-ce pas votre avis ? »

VOYAGES

SOUVENIRS D'ALLEMAGNE

Paris, novembre 1864 [1].

A M. LE COMTE WALEWSKI.

Monsieur le comte,

Permettez-moi de placer votre nom en tête de ces *Souvenirs*. Si je ne puis plus les adresser aujourd'hui au ministre d'État qui avait bien voulu me charger d'une mission musicale en Allemagne, je désire du moins en offrir respectueusement la dédicace à l'homme bienveillant et affable qui, en toute occasion, a su donner aux artistes des preuves de sa sollicitude et de son dévouement.

Je suis avec respect,

Monsieur le comte,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

E. Reyer.

1. Je prie le lecteur de bien remarquer la date placée en tête de cette partie de mon livre : Novembre 1864. J'ai toujours la même admiration pour les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'école allemande auxquels je dois le peu que je sais, le peu que je suis. Mais je n'ai pas besoin de dire ce qu'est devenue ma sympathie pour les Allemands et pour l'Allemagne où je ne suis jamais retourné depuis l'année 1870, « l'année terrible. »

Depuis quelques années, une grande réaction s'est faite en France en faveur de ce que l'on est convenu d'appeler la musique classique, et l'enthousiasme tant soit peu exclusif des fidèles abonnés du Conservatoire s'est vu distancer par la bruyante admiration des trois mille *dilettanti* qui se pressent chaque dimanche aux concerts populaires fondés par M. Pasdeloup. Qu'il y ait sur les gradins du Cirque comme dans l'étroite enceinte de la rue Bergère beaucoup de gens convaincus, c'est ce que je ne nie pas; mais je crois cependant que le plus grand nombre admire de confiance et un peu trop sur la foi de l'étiquette.

Je vais rappeler à ce sujet un fait qui se passa à l'occasion des concerts donnés par M. Seghers dans la salle Sainte-Cécile, et dont la musique *classique* faisait à peu près tous les frais.

M. Berlioz, prenant la mine d'un archéologue, se présente un jour devant l'orchestre un manuscrit à la main : « Ceci, dit-il, est une œuvre rare et dont l'auteur n'est qu'un inconnu, car je n'en ai trouvé nulle trace, même dans la *Biographie des musiciens* de M. Fétis, où le plus petit musicien a sa place. Ce compositeur oublié se nomme Pierre Ducré, et voici sa signature. Un bénédictin de mes amis — je suppose que c'est M. d'Ortigues — penche à croire qu'il vivait au dix-septième siècle, et, à en juger par le style de la composition, cela paraît vraisemblable. »

Le morceau est examiné par les musiciens de l'orchestre qui se le passent de main en main, et chacun en loue le sentiment naïf, la couleur ré-

trospective. On le donne à la copie. A quelques jours de là, on le répète. Après la première strophe, le chef d'orchestre et les musiciens s'arrêtent émerveillés. Tout le monde applaudit. Berlioz, qui assiste à la répétition, paraît heureux de son succès : succès d'archéologue. Seulement, aux questions qu'on lui adresse sur la manière dont il a découvert ce précieux manuscrit, il se contente de répondre : « Vous le saurez plus tard, lorsque je l'écrirai. » Le morceau qui occupait la place d'honneur sur le programme du prochain concert, et dont on avait beaucoup parlé déjà, portait ce titre : l'*Adieu des Bergers*, chœur à quatre voix (dix-septième siècle), musique de Pierre Ducré. Après la première strophe, un frémissement d'admiration parcourt l'auditoire ; la troisième strophe chantée, les applaudissements et les *bis* éclatent de tous les coins de la salle et on recommence. Alors une dame très-hostile à Berlioz et placée à côté d'une personne tenant en très-haute estime l'auteur de la *Damnation de Faust* et de *Roméo et Juliette* s'adresse à sa voisine et lui dit ceci : « Ce n'est pas *votre* Monsieur Berlioz qui composera jamais de la musique comme celle-là ! » La voisine, qui était dans le secret, se contenta de sourire sans rien répondre. Or, le secret de cette petite comédie le voici : Un soir Berlioz se trouvait dans une maison où l'on jouait au whist, et comme il n'aime pas le whist, il s'ennuyait profondément. Après s'être ennuyé quelques instants, il rêva ; son imagination, qui l'avait promené si souvent dans le domaine de la fantaisie, le conduisit cette fois dans le pays des

saints mystères, et il entendit les bergers du Cédron saluant le départ de la *Sainte Famille*. Berlioz se recueillit quelques instants, prit une feuille de papier, un crayon et nota le pieux cantique. La couleur rétrospective de cette inspiration lui donna l'idée de l'attribuer à quelque vieux maître, et pour que la mystification qu'il préparait déjà fût plus complète, il inventa le nom de Pierre Ducré dont il était sûr que les plus savants n'auraient jamais entendu parler. L'*Adieu des Bergers*, précédé d'une ouverture et suivi du *Repos de la Sainte Famille*, devint plus tard l'épisode principal de la *Fuite en Égypte*, laquelle devint à son tour la deuxième partie de cette admirable trilogie sacrée qui s'appelle l'*Enfance du Christ*.

Les musiciens de l'orchestre de M. Seghers et M. Seghers lui-même ne gardèrent pas rancune à Berlioz de son innocente supercherie; quant aux spectateurs, il s'en trouve parmi eux qui ne veulent pas avoir été mystifiés, qui prétendent encore aujourdhui que Pierre Ducré a véritablement existé, et que ce fou de Berlioz, dans ses moments de lucidité mélodique, n'est qu'un méchant plagiaire.

Le public amateur de musique classique est le même partout, à la salle Sainte-Cécile comme au Cirque, au Cirque comme aux concerts de la rue Bergère; il ne juge souvent que sur la foi de l'étiquette, et, en partant de ce principe que les seuls chefs-d'œuvre sont ceux que le temps a consacrés, c'est toujours avec une certaine défiance, avec une réserve absolue qu'il accueille tout ce qui est signé d'un nom vivant, tout ce qui est moderne.

Depuis la fondation des concerts du Conservatoire, qui comptent déjà trente-cinq ans d'existence, Haydn, Mozart et Beethoven ont été offerts périodiquement à l'admiration des fidèles; or, comme c'est le propre des grands génies de ne pas subir les atteintes du temps, cette admiration, transmise d'une génération à l'autre, ne s'est pas un seul instant refroidie. Les mêmes passages sont acclamés, le même scherzo, le même menuet sont bissés, et, aujourd'hui comme autrefois, un frémissement de plaisir agite l'auditoire lorsqu'arrivent dans l'andante de la symphonie pastorale ces notes de flûte et de clarinette qui imitent d'une façon si vraie le chant du coucou et du rossignol. Cela est fort bien, sans doute; mais il faudrait ne pas se contenter de dire que le beau est éternel, et ne pas exiger non plus que les belles choses, pour être reconnues comme telles, aient été consacrées par le temps; il faudrait, au contraire, les sanctionner, les acclamer dès qu'elles se produisent; mêler un peu plus d'éclectisme à l'enthousiasme que l'on sent en soi pour les œuvres de génie et ne point se laisser influencer dans le jugement que l'on porte sur elles par ce principe absurde et entièrement faux que telle œuvre, étant proclamée la manifestation du sublime, ne sera jamais surpassée et jamais égalée non plus.

Poser ainsi devant une génération d'artistes qui vit, qui pense et qui travaille, ces colonnes d'Hercule faites avec les ossements de ceux qui sont morts, c'est nier le progrès, c'est vouloir rompre violemment une chaîne dont les anneaux doivent

arriver en se multipliant jusqu'aux époques les plus éloignées. Ces morts illustres que vous acclamez aujourd'hui n'ont-ils donc pas vécu, pour la plupart, critiqués ou méconnus comme ceux qui vivent et que vous repoussez aujourd'hui? N'est-ce donc point assez des enseignements de l'histoire et des faits recueillis par les biographes pour démontrer une fois pour toutes que l'espérance d'une réparation posthume ne suffit pas à ceux que vous déclarez indignes d'entrer dans le temple? O pieux thuriféraires des gloires du passé, oublierez-vous donc toujours que les novateurs, que les romantiques de la veille deviennent les classiques du lendemain? Du vivant de Beethoven et de Weber, ne leur opposait-on pas Mozart et Haydn, comme vous opposez aujourd'hui à Wagner et à Berlioz Beethoven et Weber? N'avez-vous jamais pensé que dans un avenir peu éloigné, car le temps marche vite, Wagner et Berlioz seraient les béliers avec lesquels on battrait en brèche quelque vivante renommée contemporaine? Les classiques! les classiques! dites-vous; tenons-nous-en aux classiques! Mais Wagner et Berlioz, dans quelques années d'ici, seront des classiques!...

Depuis combien de temps Mendelssohn est-il un classique? Depuis qu'il est mort. C'est depuis qu'il est mort que le *Songe d'une nuit d'été*, cette grande et poétique conception du maître, est devenu une œuvre classique, acceptée comme telle aujourd'hui par le public de la Société des Concerts. Il y a bien eu un peu de froideur d'abord; on a craint de se compromettre, on n'a applaudi que du bout des

doigts, et tout le monde n'a pas applaudi. Mais, à la fin, il a bien fallu se rendre à l'évidence et rompre la glace. Donc, pour le public du Conservatoire, la distinction entre les classiques et les romantiques implique deux catégories d'individus : les vivants et les morts. Eh bien, je le répète, malgré votre engouement pour les uns et l'ostracisme dont vous frappez les autres, vous ne ferez pas que ceux-ci comme ceux-là n'aient entre eux cette affinité qui fait de tous les grands compositeurs passés, présents et à venir, les anneaux d'une même chaîne. L'individualité de tel ou tel maître s'accuse évidemment d'une façon plus ou moins saillante, plus ou moins originale, cela n'est pas douteux; mais je défie le compositeur le plus original de répudier sérieusement toute espèce de lien avec les maîtres qu'il a le plus étudiés, qu'il a le plus admirés. Dans toute son œuvre on ne reconnaîtra peut-être pas la forme de leurs pensées, pas plus que leurs pensées elles-mêmes; mais on y trouvera certainement, et sans se livrer à de minutieuses et puériles recherches, l'influence de leur génie. Que M. Wagner, par exemple, dont j'admire sincèrement les facultés puissantes, se pose tant qu'il voudra en réformateur, en prophète de l'avenir, je lui demanderai à lui-même si, à travers les formes nouvelles qu'il a données à ses œuvres dramatiques, et je parle de celles qui sont conçues d'après les bases les plus rigoureusement absolues de son système, je demanderai à ce grand musicien, à ce novateur hardi, s'il s'imagine que dans ses récits les plus arides comme dans ses cantilènes

les plus suaves, l'œil exercé du musicien ne reconnaît pas les sources auxquelles il s'est abreuvé. Prétendrait-il que les souvenirs de Gluck, de Beethoven et de Weber ne l'ont jamais obsédé pendant qu'il écrivait *Rienzi*, *Tannhaüser*, et même *Lohengrin?* Aussi je n'ai jamais compris pourquoi ceux qui admirent *Euryanthe* refusent à *Lohengrin* toute inspiration et toute science; car ce n'est pas seulement dans le poëme qu'une analogie évidente existe entre l'œuvre de M. Wagner et celle de Weber : le comte de Telramund et Ortrud, agités par les mêmes passions que Lysiart et Églantine, Elsa et Lohengrin, placés au milieu des mêmes situations poétiques et chevaleresques où se meuvent Euryanthe et Adolar, devaient évidemment amener entre M. Wagner et Weber, sinon une similitude d'idées musicales, du moins un rapprochement dans le style de l'œuvre, dans la peinture des caractères, et cela peut-être à l'insu de M. Wagner, en dépit de ses partis pris et de son système[1].

Mais il n'est pas nécessaire qu'un compositeur se place sur le même terrain qu'un autre compositeur plus ancien que lui pour subir son influence: il suffit qu'il l'ait longtemps admiré et étudié, et qu'il l'admire encore alors qu'il ne l'étudie plus. Avant d'être chef d'école, on a été disciple, et les doctrines que l'on professe quand on est devenu un maître, si positives, si exclusives qu'elles soient, se

1. M. Wagner avoue cependant, avec une franchise et une bonne foi dont il faut lui savoir gré, les *analogies très-visibles* qui relient son opéra *Tannhaüser* à ceux de ses devanciers, et parmi ceux-ci, dit-il, « *je vous signale avant tout Weber.* »

ressentent toujours des études que l'on a faites et des admirations que l'on a conservées. Il n'est pas dans l'œuvre dramatique de Mozart une scène quelconque qui offre la moindre analogie avec le premier acte de *Fidelio*, et pourtant qui ne reconnaît l'influence du génie de Mozart dans le duo entre Marguerite et Fritz, et dans l'air de Marguerite?

Si l'éducation musicale était, en général, plus soignée, ou si le public, pris en masse, avait la moindre éducation musicale, au concert comme au théâtre, on ne s'en rapporterait pas à l'étiquette pour juger de la valeur d'une œuvre. A l'époque où Rossini arriva en France, jeune et à peu près inconnu, avec ses trésors de mélodie, ses formules nouvelles, son orchestration luxuriante et ses formidables *crescendo*, on le siffla au théâtre et on se moqua de lui dans le monde : quelques musiciens se mirent à la tête du complot, cela est vrai; mais chez ceux-ci il y avait la jalousie, il y avait la crainte d'être écrasés par un nouveau venu dont ils reconnaissaient secrètement la supériorité et le génie, tandis que de la part du public il n'y avait que l'ignorance et l'amour de la routine. Et alors parurent ces caricatures qui représentaient l'auteur du *Barbier* et de *la Gazza Ladra*, tout harnaché de cymbales, de grosses-caisses, de tambours et de gros instruments de cuivre. On l'appelait M. TAMBOURROSSINI, et un savant musicien, membre de l'Institut, plein de grâce en ses manières et de finesse en ses propos, disait de lui : « Ce monsieur Rossini aura beau faire, ce ne sera jamais qu'un petit discoureur en musique. »

Weber, sans l'habileté de M. Castil-Blaze, habileté dont a largement profité celui-ci, n'aurait peut-être été connu et apprécié que vingt ans plus tard, et, certes, ce n'était ni sa tête pointue ni ses jambes torses qui auraient aidé à le faire passer parmi nous pour un homme de génie. On s'est beaucoup occupé des habitudes privées de Meyerbeer et du soin qu'il prenait de sa renommée. Il avait bien raison, ma foi, et jamais artiste riche ne fera un meilleur et un plus sage emploi de sa fortune. A l'aide de son talent, à l'aide de son génie seuls, il n'eût peut-être pas si glorieusement réussi. De plus vieux que moi se souviennent encore des premières soirées de *Robert le Diable*. Cela servit-il d'enseignement quelques années plus tard, lorsque parurent les *Huguenots*? Pas le moins du monde. Un maire célèbre, homme d'esprit et familier de la Cour, se rendit chez le roi en sortant de la première représentation, et voici ce qu'il dit : « Ce qui vient par la flûte s'en va par le tambour, et je crains bien que ce pauvre Duponchel ne perde avec les *Huguenots* autant que son prédécesseur (le docteur Véron) a gagné avec *Robert le Diable*. » En s'exprimant ainsi, M. V..... n'était que l'écho du public, de ce public de première représentation qui n'a pas changé depuis, pour lequel *Robert* était devenu un chef-d'œuvre, mais qui trouvait les *Huguenots* complétement dépourvus de *mélodie*. Je n'ai pas besoin de rappeler les scènes scandaleuses de la première représentation de *Tannhaüser :* les uns sifflaient, parce qu'ils ne comprenaient pas et que cela les ennuyait de ne pas comprendre; les autres sifflaient l'œuvre

du compositeur en pensant au livre de l'écrivain, à ce fameux livre qui n'est cependant que la paraphrase développée de la préface d'*Alceste*, pour laquelle Gluck n'a jamais été sifflé, et qu'il a lui-même empruntée à Caccini, l'auteur des *Nuove musiche*, ouvrage joué en 1600. Après deux représentations, *Tannhaüser* disparaissait de l'affiche. Mais il est des chutes qui font plus pour la renommée d'un compositeur et qui prouvent plus en faveur de son talent et de son génie que tels grands succès incontestés. Aussi, M. Richard Wagner est-il aujourd'hui, à Paris surtout, doublement célèbre : pour les uns, il a la notoriété du talent; pour les autres, il a la notoriété du scandale.

Je voudrais que la musique fût la langue universelle et qu'elle parlât à toutes les oreilles, comme la peinture parle à tous les yeux. Qu'un peuple ait sa musique nationale, sa musique de prédilection, cela doit-il l'empêcher d'admirer ce qui se fait ailleurs que chez lui ? On a parlé souvent de l'accueil empressé que nous faisons aux musiciens étrangers ; cela est vrai, mais à une condition : c'est qu'ils renonceront presque entièrement, en notre faveur, à leur nationalité. Lulli, Piccini, Gluck, Spontini, Paër, Cherubini, Rossini, Meyerbeer, et bien d'autres, par les fonctions qu'ils ont remplies, par les honneurs qui leur ont été accordés, par les œuvres qu'ils ont écrites spécialement pour nos scènes lyriques, ne sont-ils pas devenus des musiciens français ? Mais qu'un compositeur vienne à se révéler, en Allemagne comme Richard Wagner, comme Glinka en Russie, et que pendant vingt

années l'un et l'autre soient acclamés de Berlin à Vienne, de Moscou à Saint-Pétersbourg, qui s'en inquiète chez nous? Celui-ci nous est tout à fait inconnu; quant au premier, il sait ce qu'il en a coûté à son amour-propre pour avoir essayé de faire sanctionner sa renommée allemande par les bravos parisiens. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, et Mendelssohn, n'ont été exécutés en France qu'après leur mort: pour eux aujourd'hui c'est de l'engouement, et je le partage; mais, de leur vivant, c'est à peine si on les connaissait.

Ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à aimer la musique, à l'aimer et à la comprendre, car on ne peut l'aimer si on ne la comprend pas; ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à apprécier les belles œuvres, dès qu'elles se produisent et de quelque pays qu'elles viennent; ce n'est que par l'éducation musicale que nous serons capables de confondre dans une même admiration les morts illustres et les vivants qui les continuent. Alors tombera cette barrière qu'une coterie a élevée et essaye de maintenir entre les gloires du passé et les gloires de l'avenir; alors nous oserons hardiment faire acte d'initiative; nous formulerons nos jugements en connaissance de cause, et ce ne sera plus au temps seul que nous laisserons le soin de consacrer les grandes renommées.

Nous ne sommes point un peuple de musiciens, mais nous pouvons le devenir. S'il est vrai de dire que les aptitudes varient suivant les individus et que chaque peuple élève l'art ou l'abaisse au niveau

de son intelligence, il n'est pas vrai d'affirmer que le goût de chacun est voué d'avance à telle forme de l'art, et qu'il est impossible de le modifier ou de l'épurer. L'éducation musicale et les bons exemples mis à la portée de tout le monde doivent infailliblement développer les instincts, ouvrir à l'intelligence des horizons plus vastes et habituer les masses au contact des grandes œuvres de toutes les écoles et de tous les temps. Voici venue la liberté des théâtres : on dit que c'est un grand pas de fait, que c'est un acte de haute sagesse qui sera fécond en bons résultats. Mais, à côté des nouveaux théâtres qui ne peuvent tarder à s'ouvrir, je voudrais voir fonder une grande école de musique qui serait le Conservatoire du peuple et préparerait de nombreux élèves à écouter et à comprendre les œuvres lyriques, toutes indistinctement et sous quelque forme qu'elles se présentent. Alors on n'entendrait plus tant de gens vous dire : Je ne suis pas musicien, mais j'aime la musique quand elle est bonne, et elle est bonne quand elle me plaît et qu'elle éveille en moi des sensations agréables; profession de foi que l'on peut appeler la fatuité de l'ignorance. Que de prétendus amateurs me l'ont faite après les *Troyens*, qu'ils avaient entendus sans les comprendre, et qu'ils critiquaient parce qu'ils ne les avaient pas compris ! Fredonner un motif de l'œuvre qui se joue pour la première fois, c'est la joie du public qui sort, c'est l'espoir du public qui entre. Après la première représentation des *Troyens*, personne ne chantait la plus petite phrase de l'opéra de Berlioz, et le public, trop présomp-

tueux pour s'accuser lui-même, accusait le compositeur. Il reprochait à Berlioz de manquer de mélodie, de cette mélodie facile qui se passe d'accompagnement, qui secoue toute harmonie, cette guenille, et dont les orgues de Barbarie s'emparent. Il lui reprochait de n'avoir pas refait quelque opéra très-goûté et très-populaire; il lui reprochait l'originalité de ses rhythmes, la coupe neuve de ses morceaux, la science de son orchestration, la richesse de ses harmonies, et il appelait tout cela les extravagances d'un cerveau malade.

Quelques protestations isolées se perdaient au milieu de l'indifférence et des sarcasmes de la foule. Cela a duré ainsi vingt représentations, et bien que chaque fois les admirateurs les plus zélés du maître fissent de nouveaux prosélytes, ils n'en faisaient pas assez pour emplir la salle et satisfaire aux exigences du caissier. Je suis fâché de vous le dire, mon cher Berlioz, mais sachez bien que la chute de *Tannhaüser*, à laquelle vous avez tant soit peu contribué, a préparé la chute des *Troyens*, chute moins éclatante, moins brusque, mais non moins réelle que l'autre. Mieux valait pour vous que les *Troyens* entrassent à l'Opéra à la suite de *Tannhaüser* et même de *Lohengrin* que de ne pas y entrer du tout. Votre œuvre jouée au Théâtre-Lyrique, avec les coupures et les changements motivés par l'exiguïté des moyens d'exécution et la petitesse du cadre, c'était déjà une défaveur; le jour où vous avez condamné publiquement l'œuvre et les doctrines de Wagner, ce jour-là, je vous le dis en toute sincérité, vous avez fait une faute et vous n'avez

guère agi dans l'intérêt de votre renommée. Certes, il n'y a pas le plus petit rapprochement à faire entre les *Troyens* et *Tannhaüser*, quoiqu'il y ait plus d'un point de contact entre le talent de Wagner et le vôtre; mais, pour le public, Wagner et vous c'est tout un, et quand on veut reprocher à un compositeur certaines hardiesses harmoniques, quand on croit découvrir chez lui la moindre velléité de rompre avec la routine ou les traditions scolastiques, on lui dit indifféremment : « Vous faites du Wagner ou vous faites du Berlioz.... prenez garde ! »

L'éducation musicale que je voudrais voir répandue dans toute la France et à Paris surtout aurait pour principal résultat de grouper autour des œuvres sérieuses et nouvelles des juges plus impartiaux, plus compétents et plus attentifs. Je ne suis certainement pas le premier à avoir fait cette remarque, que la plupart des spectateurs qui assistent à l'exécution d'un opéra s'intéressent aux interprètes de l'œuvre plus qu'à l'œuvre elle-même; dans un divertissement chorégraphique, les ronds de jambe des danseuses ont infiniment plus d'attrait que la musique du ballet, et de même qu'un poëme médiocre peut tuer une œuvre sublime, une cantatrice phénoménale fera jouer cent fois un opéra médiocre. Les spectateurs du lendemain imitent les spectateurs de la veille; aussi pourrais-je citer des opéras trois ou quatre fois centenaires dans lesquels les mêmes passages sont toujours applaudis : les points culminants de l'œuvre ont été signalés d'avance, on les attend avec anxiété;

mais combien de charmants détails qui échappent, combien de phrases caractéristiques, d'inventions ingénieuses répandues dans les rôles et dans l'orchestre, qui passent inaperçues. En Italie, on se donne rendez-vous au théâtre pour y prendre des sorbets et s'y entretenir de mille choses futiles, en attendant la cavatine que Berlioz a spirituellement appelée la *cavatine d'onze heures*. En France, les loges étant disposées d'une façon moins propice aux causeries intimes, on parle un peu moins, mais on n'écoute guère mieux. Le plus petit incident qui se passe dans la salle suffit pour détourner l'attention. Nos salles de spectacle sont trop éclairées. Heureusement la claque est là qui rappelle les spectateurs à la situation et agit comme un stimulant sur leur attention distraite, ou sur leurs sensations émoussées. Un public musicien (je ne dis pas un public de musiciens) tolérerait-il cette sotte institution qui réunit sous le lustre une poignée d'enthousiastes salariés par la vanité des chanteurs. En Allemagne et en Italie, les claqueurs n'existent pas. Quelle singulière idée ont-ils donc du public français ceux qui se sont faits les apologistes de la claque ? Si les artistes persistent à s'illusionner chez nous sur ces applaudissements réglés à l'avance et dont le tarif leur est connu, ce n'est pas une raison pour que le public sacrifie sa dignité et son libre arbitre à l'amour-propre des artistes. La claque supprimée, le public applaudira davantage et les chanteurs s'habitueront à n'être applaudis que lorsqu'ils l'auront mérité.

Les bienfaits de l'éducation musicale que je demande pour nous, l'Allemagne en jouit depuis longtemps, et j'ai pu m'en convaincre en parcourant dans toute son étendue cette terre privilégiée de la musique. Certes, je suis bien de mon pays, et, malgré les sympathies très-vives et très-sincères qui m'attachent à l'école allemande, je me suis mis en route sans enthousiasme préconçu, sans le moindre désir d'admirer tout ce qui se fait là-bas, aux dépens de ce qui se fait chez nous. J'avais déjà visité plusieurs fois les bords du Rhin, voyages de touriste plutôt que de musicien. L'année précédente, j'avais été à Stuttgart, à Augsbourg, à Nuremberg, à Munich, à Francfort et à Darmstadt; mais bien que quelques-unes de ces villes aient une importance musicale très-grande, j'ai voulu, avant de parler de l'Allemagne, l'avoir visitée tout entière, et j'ai commencé par Berlin. Je ne me suis arrêté que quelques heures à Cologne, le temps d'examiner sur toutes ses faces, intérieures et extérieures, la cathédrale inachevée et d'aller serrer la main à Ferdinand Hiller, directeur du conservatoire de la ville. De chef d'orchestre que je l'avais connu au théâtre italien, Ferdinand Hiller est devenu un compositeur renommé et occupe à Cologne une position importante. Son dernier opéra, *les Catacombes*, joué d'abord à Wiesbaden, puis à Carlsruhe, a obtenu un très-légitime succès, et *Saül*, l'un de ses oratorios, exécuté dans plusieurs de ces grandes fêtes artistiques qui en Allemagne sont de véritables fêtes populaires, renferme des beautés de premier ordre et révèle les fortes aptitudes du maître par

l'élévation du style et les combinaisons ingénieuses de l'orchestre.

J'ai eu la bonne fortune de trouver Meyerbeer à Berlin. Il avait alors toutes les apparences de la santé et me dit d'un air joyeux que la veille il avait travaillé huit heures sans éprouver de fatigue..... Hélas ! quelques mois plus tard, l'immortalité commençait pour lui, et nous suivions en pleurant son glorieux cercueil.

L'illustre maître, dont j'avais reçu en plus d'une occasion des témoignages d'affectueuse sympathie, voulut bien me présenter à M. le comte de Redern, grand chambellan du roi, lequel, en sa qualité de musicien émérite, a sous ses ordres les grandes institutions musicales de la couronne, le Dom-Chor entre autres. C'est sur le modèle de celui de Saint-Pétersbourg qu'a été fondé, il y a une quarantaine d'années, le chœur de la chapelle royale à Berlin. Si les voix sont plus belles à Saint-Pétersbourg, si les basses sont plus étendues, surtout dans le grave, elles sont à Berlin mieux disciplinées et mises au service d'intelligences musicales bien supérieures. Je n'avais jamais entendu un ensemble plus parfait, une plus stricte observation des nuances, une exécution plus irréprochable. Le Dom-Chor de Berlin est, comme société chorale, ce que la société des concerts du Conservatoire est comme société symphonique. Je ne sais si l'étiquette religieuse s'oppose à l'introduction des voix de femmes dans le chœur de la chapelle royale; quant à l'élève des castrats, elle n'est point encouragée à Berlin comme à Rome: il a donc fallu

adjoindre aux voix d'hommes, si admirablement choisies, des voix d'enfants dont le timbre, selon moi, a quelque chose de plus pur, de plus vibrant et de plus angélique que les voix de femmes et me paraît donner un caractère plus religieux aux morceaux d'ensemble exécutés dans la nef d'une église; d'ailleurs en tout pays les belles voix de soprano et de contralto sont assez rares, pour qu'on ne songe pas à en approvisionner une chapelle tandis qu'elles manquent au théâtre.

C'est le roi Guillaume III qui fonda le Dom-Chor de Berlin. Pendant un voyage qu'il fit à Saint-Pétersbourg, il fut tellement impressionné par l'audition du chœur de la chapelle impériale, qu'il résolut de doter la capitale de ses États d'une institution semblable : M. de Witzleben, alors ministre de la guerre, fut chargé d'exécuter l'ordre du roi. Il partit pour Saint-Pétersbourg accompagné de M. Neithard, maître de chapelle, et peu de temps après le Dom-Chor de Berlin fonctionnait avec non moins de perfection et d'éclat que celui de Saint-Pétersbourg. M. Neithard a conservé la direction du chœur de la chapelle royale pendant plus de trente-cinq ans; à sa mort il a été remplacé par M. Herzberg, l'un de ses meilleurs élèves. Quant à M. de Witzleben, homme érudit et amateur de musique très-distingué, il a plus d'un titre à la reconnaissance des musiciens de son pays : c'est lui qui engagea Spontini à venir se fixer à Berlin en lui offrant, avec l'agrément du roi, le titre de directeur général de la musique de la cour. Meyerbeer a occupé, après la mort de

Mendelssohn, cette position éminente et très-enviée. La séance donnée par le Dom-Chor, à laquelle j'ai assisté, en compagnie de Meyerbeer et du comte de Redern, est un des meilleurs souvenirs de mon séjour à Berlin; le programme en était composé de la façon la plus attrayante, et c'est à peine si dans l'exécution des morceaux qui ne sont point écrits pour voix seules, et que l'orgue accompagne de quelques accords plaqués, je regrettais l'absence de l'orchestre, tellement l'effet est grandiose, tellement il y a de charme et d'émotion pénétrante dans l'union si parfaite de ces différentes voix.

M. le comte de Redern, qui s'est essayé avec la modestie d'un amateur et avec le talent d'un artiste dans la musique sacrée comme dans la musique profane, a écrit plusieurs morceaux à six ou huit parties réelles qui occupent une place distinguée dans le répertoire du Dom-Chor. Tous les artistes qui l'ont approché ne peuvent que rendre hommage à sa courtoisie et à ses manières pleines d'affabilité. Il s'honorait alors de l'amitié de Meyerbeer, comme autrefois de l'amitié de Spontini. Un jour, c'était le lendemain de la première représentation d'*Olympie*, Spontini entre chez lui et le trouve à son piano, exécutant de mémoire les principaux motifs de l'opéra qu'il avait entendu la veille. Spontini, qui ne manquait pas d'une certaine dose de vanité, fut excessivement flatté de l'impression que sa musique avait produite sur le comte de Redern, et il lui envoya quelques jours après un exemplaire de la partition d'*Olympie* avec une dédicace des plus flatteuses. Ce

précieux exemplaire occupe la place d'honneur dans la riche bibliothèque du comte, et depuis, bien des partitions ont dû lui être offertes qu'il n'a pas accueillies avec la même joie et qu'il ne conserve pas avec le même respect religieux.

Le premier opéra que j'ai entendu à Berlin, c'est le *Faust* de M. Gounod. Depuis le *Freischütz*, aucun ouvrage n'a joui d'une aussi grande popularité en Allemagne. Cela tient évidemment beaucoup au mérite de la partition; mais le poëme y est aussi pour quelque chose. Les Allemands ont commencé par protester contre cette prétention de deux écrivains français qui osaient tailler un libretto d'opéra dans le grand drame national de l'immortel Goëthe; plus tard ils ont dû rendre hommage à l'élégante traduction de MM. Michel Carré et Jules Barbier, qui, dans bien des passages, suit le texte pas à pas et le reproduit fidèlement; ils ont reconnu l'habileté avec laquelle les traducteurs avaient lié entre elles les situations principales du drame et le soin qu'ils avaient mis à toujours servir l'inspiration du musicien; si bien qu'aujourd'hui, dans toute l'Allemagne, le libretto de *Faust* est le libretto modèle, celui dont les jeunes compositeurs d'outre-Rhin demandent vainement l'équivalent à leurs paroliers. C'est à Darmstadt que *Faust* a été joué pour la première fois, c'est de Darmstadt qu'il est parti pour faire son tour d'Allemagne. Jusqu'à l'année dernière, chaque fois qu'une représentation de *Faust* avait lieu le dimanche au théâtre du grand-duc de Hesse, des trains de plaisir étaient organisés pour permettre aux Francfortois de venir entendre

l'opéra de Gounod, et ceux-ci s'en retournaient chez eux tellement enthousiasmés qu'ils ont enfin triomphé de la résistance de quelques docteurs trop zélés : *Faust* a été monté à Francfort et très-applaudi par les compatriotes de Goëthe ; la statue du grand poëte n'en a pas tressailli d'indignation sur son piédestal de granit.

A Berlin, *Faust* est présenté avec un luxe de mise en scène dont nous n'avons aucune idée à Paris; la cantatrice qui remplit le rôle de Marguerite se nomme mademoiselle Pauline Lucca, et c'est bien la perle des Marguerites. Je ne crois pas qu'il y ait aujourd'hui en Europe une artiste plus séduisante et mieux douée que la prima-donna du Grand-Théâtre de Berlin. Elle a à peine vingt ans; elle est fort jolie, et sa voix a une pureté, une justesse d'intonation et un charme inexprimables. La veille elle vous a ému par l'expression chaste et poétique qu'elle donne au personnage de Marguerite; le lendemain, on la revoit petillante d'esprit, pleine d'espiéglerie et de gentillesse dans le rôle de Chérubin; quelques jours après, elle chante la Valentine des *Huguenots*, et Meyerbeer lui a crié plus d'une fois bravo du fond de sa loge. Une telle souplesse de talent est chose rare; madame Carvalho elle-même, malgré le succès qu'elle a obtenu dans *Faust* et dans *les Noces de Figaro*, ne possède pas cette qualité au même degré que mademoiselle Pauline Lucca. Cette charmante personne est née à Prague, et c'est là qu'elle a débuté... comme choriste. Peu de temps après, elle passa au Grand-Théâtre impérial de Vienne, où son intelligence musicale et sa

ravissante voix, les rapides progrès qu'elle fit dans l'art du chant, la mirent bientôt à même d'aborder ce beau rôle de Valentine, qui est aujourd'hui un de ses rôles de prédilection. Elle y obtint assez de succès pour qu'un ami de Meyerbeer, qui assistait à la représentation, et qui devina peut-être le brillant avenir de la débutante, écrivît à l'illustre maître une lettre où l'éloge laissait bien peu de place à la critique.

Meyerbeer n'eut qu'un mot à dire, et mademoiselle Lucca fut engagée à Berlin. Les Berlinois l'adorent, et, bien que son nom ne soit pas mis en vedette sur l'affiche, la salle est comble lorsqu'elle joue : ses appointements sont de dix-huit mille florins par an ; à Paris, elle pourrait gagner le double ; mais un congé de trois mois qu'elle passe à Londres est tout ce que son engagement lui permet. D'ailleurs les artistes allemands, en dehors des difficultés qu'ils éprouvent, pour la plupart, à chanter dans une langue étrangère, ont pour leur foyer une fidélité que les autres artistes sont loin de partager ; ils se trouvent fort bien chez eux, et ils y restent. Ceci me rappelle une anecdote que me conta M. le baron de Gall, intendant général du théâtre royal de Stuttgart, au sujet du ténor Sontheim, que je venais d'entendre dans l'opéra de M. Karl Eckert, *Guillaume d'Orange*. Cet artiste a une voix remarquablement belle ; il est excellent acteur, et il chante fort bien. On l'apprécie beaucoup à Stuttgart, mais on ne le paye pas ce qu'il vaut. Or il arriva qu'un jour M. Sontheim, éclairé sur la modicité de ses appointements, essaya d'ob-

tenir de M. le baron de Gall une augmentation très-légère, quelque chose comme mille florins par an. M. le baron de Gall refusa. Sontheim n'insista pas; mais quelque temps après, ayant reçu de brillantes propositions de Vienne ou de Berlin, il revint à la charge auprès de l'intendant général, en l'assurant que, s'il persistait dans son refus, lui, Sontheim, se verrait dans la nécessité, à l'expiration de son engagement, de ne pas le renouveler. « Eh quoi ! lui dit alors M. le baron de Gall, vous quitteriez Stuttgart, votre maison si coquette et votre petit jardin, la brasserie où vous venez chaque soir vider votre broc avec vos nombreux amis; vous diriez adieu à ce public qui vous aime, à ce théâtre témoin de vos succès, à vos camarades qui les partagent, à votre roi dont la présence en double le prix !... Ah ! Sontheim ! ne me faites pas croire à tant d'ingratitude. » En entendant ce discours, l'artiste se sentit ému; il essuya une larme furtive, se leva timidement et prit congé de M. le baron de Gall, auquel il ne reparla jamais de l'augmentation tant souhaitée.

Il y a deux ans déjà que cette anecdote m'a été racontée, et c'est plus de temps qu'il n'en faut à un ténor pour étouffer la voix de son cœur et se laisser séduire par l'or d'un impresario étranger. M. Sontheim est resté à Stuttgart.

J'ai fait plusieurs visites à la bibliothèque musicale de Berlin, où grâce à la complaisance de M. le conservateur Espagne, les manuscrits les plus précieux ont passé par mes mains. Je les ai touchés, je les ai lus : quelques-uns sont de véritables reliques, par exemple le cahier sur lequel Beethoven a

écrit les premières pensées de ses œuvres, et le calepin dont il se servait à l'époque la plus avancée de sa vie et de sa surdité, pour converser avec les personnes qu'il recevait chez lui. *Le Freischütz*, *la Passion*, de Bach, *Fidelio*, sauf le premier finale et l'ouverture, la symphonie en *mi bémol*, de Mozart, et le finale du premier acte de *la Clémence de Titus*, la symphonie avec chœurs, de Beethoven, moins la fin, et la dixième symphonie inachevée font partie de la riche collection de manuscrits originaux que possède la bibliothèque de Berlin. L'œuvre de Mendelssohn n'y est pas représenté. Les manuscrits laissés par le célèbre maître appartiennent presque tous à sa famille. M. Espagne m'a fait remarquer un *Salve Regina*, de Hændel, dont les manuscrits sont très-rares, ayant été presque tous achetés par la reine d'Angleterre. Ce *Salve Regina* provient de la collection de M. Landsberg, à Rome ; il est écrit avec accompagnement de violon, violoncelle et orgue. La plus grande partie de l'œuvre de Haydn est à Vienne : la symphonie en *si bémol* et celle en *ré* appartiennent à la bibliothèque de Berlin; mais M. Espagne croit que le manuscrit de cette dernière n'est pas l'original. En tout cas, si c'est une copie, elle est bien de la main de Haydn, qui y a fait plusieurs corrections et quelques changements vers la fin de l'*allegro;* elle porte la date de 1795 avec cette note en Anglais : « *la douzième que j'ai composée en* Angleterre. »

On sait que Haydn ne commençait jamais une œuvre sans se mettre sous la protection du Tout-

Puissant, *In nomine Domini;* que l'œuvre finie, il remerciait celui dont toute inspiration émane, *Laus Deo.* Quand même on ne partagerait pas les sentiments religieux de l'immortel symphoniste, on n'en lirait pas moins avec un pieux respect les invocations et les actions de grâces placées en tête et à la fin de chacun de ses ouvrages.

A Berlin, les principaux monuments et établissements publics sont groupés dans un espace assez resserré à l'une des extrémités de la promenade des Tilleuls, et forment comme une ceinture à la belle statue équestre de Frédéric le Grand, placée devant le palais du prince de Prusse. J'allais donc assez fréquemment au musée en sortant de la bibliothèque.

Plein d'enthousiasme pour les dessins de Schinkel et les grandes fresques philosophiques de Cornélius, je m'arrêtais cependant plus volontiers devant les curieux produits de l'Inde, de la Chine et de l'Amérique du Sud, parmi lesquels j'ai remarqué beaucoup d'armes et d'instruments de musique. Et toujours je faisais cette réflexion que ce qui manque aux collections de ce genre, c'est l'animation et le mouvement. Le langage des inscriptions et des étiquettes, si instructif qu'il soit, est froid et monotone; au lieu de pendre tristement à la ceinture d'un mannequin, j'aimerais voir ce tomahawk brandi par la main d'un véritable Apache, lequel pourrait tout aussi bien faire partie du personnel du musée que ce cicérone à moustaches vêtu d'un habit bleu. Pourquoi ces *King* et ces *Cheng*, ces flûtes, ces clochettes et ces tambours restent-ils si-

lencieux derrière les vitrines où on les tient enfermés? Qui ne voudrait les entendre accompagner la voix des bonzes entonnant dans une pagode venue d'Oudjayani quelque hymne sacré composé par Koüei ou Pin-Mou-Kia en l'honneur de Wishnou! Il faudrait pour cela que les musées fussent bâtis et aménagés sur le modèle des jardins d'acclimatation. Je ne parle bien entendu que des parties de l'établissement consacrées aux échantillons des civilisations ou des barbaries étrangères; quant aux galeries de tableaux, elles sont bien comme elles sont et ne peuvent donner que ce qu'elles donnent: beaucoup de croûtes authentiques et peu de chefs-d'œuvre. Comme tout le monde, j'ai admiré au musée de Berlin l'*Adoration des bergers* de Raphaël, les six panneaux des frères Van Eyck, la *Vierge glorieuse* d'André del Sarte et celle de Francia, mais je me souviens bien mieux de la galerie de Dresde. Je la vois encore, je la verrai toujours cette sublime *Vierge de Saint-Sixte*, debout sur son piédestal de nuages.

Quand je suis entré dans la salle consacrée au divin chef-d'œuvre, j'ai senti mes yeux pleins de rayons, et je me serais volontiers mis à genoux devant la sainte image. La *Vierge* d'Holbein, à laquelle un salon particulier est également réservé, la *Madone* de Murillo et la *Nuit* du Corrége m'ont fait passer devant elles de longues heures d'admiration; mais je revenais toujours à ma belle *Vierge de Saint-Sixte*, si majestueuse et si chaste, qu'elle vous fait croire en même temps à la divinité de l'enfant et à l'immaculée conception de la mère.

Et quel saisissant contraste entre la tête vénérable du saint et la brune et charmante figure de sainte Barbe, présentée de trois quarts par un mouvement d'une grâce adorable! Si j'étais resté quelques jours de plus à Dresde, j'aurais fini par trop bien comprendre la folie de ce pauvre Muller, auquel on doit une des plus belles gravures qui aient été faites du tableau de Raphaël, et qui, à force de contempler son divin modèle, s'éprit, dit-on, pour Marie d'un amour insensé, et perdit la vie avec la raison lorsqu'il achevait son patient et magnifique ouvrage.

« En regardant cette grande œuvre du grand Raphaël, dit M. Viardot dans ses *Musées d'Allemagne*, il ne faut pas oublier, pour la bien comprendre, ce qu'il a voulu faire et quel en est au juste le sujet. On se tromperait en n'y cherchant qu'une simple *Madone*, une espèce de portrait de la mère de Dieu, rêvé par l'artiste et offert à la piété ou à l'admiration des hommes. Il y a plus ici : c'est comme une révélation du ciel à la terre, c'est une *Apparition de la Vierge*. Ce mot explique toute l'ordonnance du tableau : et les rideaux verts qui s'entr'ouvrent aux angles supérieurs, et la balustrade d'en bas sur laquelle s'appuient les deux petits anges qui semblent de leurs regards levés indiquer le céleste spectacle, et le saint Sixte, et la sainte Barbe, agenouillés aux deux côtés du groupe divin, comme le Moïse et l'Isaïe qui escortent Jésus se transfigurant sur le Thabor. Alors se montrent clairement tous les sublimes mérites de la composition. Quelle symétrie et quelle variété! Quelles

nobles attitudes, quelles poses merveilleuses de la Vierge sur les nuages, de l'Enfant-Dieu sur ses bras, de saint Sixte et de sainte Barbe en adoration! Et quelle ineffable beauté de tout ce qui compose ce groupe, vieillard, enfant et femmes! Quoi de plus recueilli, de plus pieux, de plus saint que la vénérable tête du pape Sixte Ier, couronnée du nimbe des bienheureux, dont le mince cercle d'or brille légèrement sur le fond bleu céleste de la vision que forment les faces amoncelées des chérubins? Quoi de plus noble, de plus gracieux, de plus tendre que la sainte martyre de Nicomédie, à qui ne manque aucun genre de beauté, pas même ce *teint de froment* si célébré par les vieux Pères de la primitive Église? Et Marie, n'est-ce pas un être céleste et radieux, n'est-ce pas une apparition? Quel œil humain pourrait se lever sur elle sans baisser la paupière? Aucun, j'en suis certain, même du plus ignorant et du plus impie..... »

M. Louis Viardot se trompe, ou bien il n'a pas eu comme moi le déplaisir de rencontrer, dans le salon où est exposé le chef-d'œuvre de Raphaël, des visiteurs parlant haut, le chapeau sur la tête et lorgnant le tableau irrévérencieusement.

Hélas! il faut bien l'avouer: c'étaient des Anglais, et l'un d'eux vint s'asseoir le lendemain sur le même banc que moi dans l'église de la cour (Hofkirche), où les artistes du théâtre et de la chapelle exécutaient une messe de Naumann à laquelle Meyerbeer m'avait bien recommandé d'assister. Cet Anglais, non content d'entendre la musique, voulait aussi voir les musiciens, et en se retournant vers

l'orgue (un magnifique instrument de Silbermann-Hildebrant) il tournait le dos à l'autel. Cette posture parut inconvenante au suisse chargé de la police de l'église, qui, après avoir averti le jeune étranger dans une langue que celui-ci ne comprenait peut-être pas, mais en accompagnant son discours de gestes auxquels il était difficile de se méprendre, finit par l'expulser de l'église. Je n'oublierai jamais la sortie flegmatique de l'Anglais et la colère avec laquelle le Saxon enharnaché frappait le sol de sa hallebarde. Alors on entendit une batterie de tambours, et les trompettes sonnèrent une éclatante fanfare : c'est ainsi, dans les églises catholiques de l'Allemagne, que sont annoncées aux fidèles, les jours de fête, les différentes parties du drame religieux dont le prêtre officiant entonne le premier verset. Les soirs de représentation de gala, au théâtre, les trompettes et les tambours saluent aussi l'entrée du souverain, et quand un compositeur célèbre prend place au pupitre du chef d'orchestre pour diriger l'exécution de son œuvre, le même honneur lui est habituellement décerné par les musiciens. Cette coutume a du bon : non pas parce qu'elle flatte l'amour-propre du compositeur, mais parce qu'elle prouve qu'en Allemagne les exécutants ont une certaine déférence pour le maître. Et en général les exécutions que le compositeur dirige lui-même, quelle que soit d'ailleurs son habileté comme chef d'orchestre, sont bien meilleures incontestablement. Lorsque M. Richard Wagner manifesta le désir de diriger la première exécution du *Tannhauser*, à Paris, ce fut

un *tolle* général parmi les musiciens de l'orchestre de l'Opéra, et M. Dietsch, qui alors était leur chef, y vit un empiétement sur ses droits. La prétention de M. Richard Wagner était pourtant bien naturelle, et il eût été intéressant de le voir tenir tête à l'orage qui se déchaîna de quelques points privilégiés de la salle dès le commencement du premier acte. Les coups de sifflet n'eussent pas été moins violents ni moins aigus, sans doute ; mais peut-être les amis et les admirateurs de M. Wagner, encouragés par la présence du maître, eussent-ils protesté avec plus d'ensemble et plus d'énergie.

Après tout, je sais bien que la salle de l'Académie impériale de musique et de danse n'est point un champ de bataille. Le soir de la première représentation de *Tannhaüser* il n'y a eu ni menaces, ni défis, ni horions comme au beau temps des grandes luttes romantiques ; et si l'œuvre est perdue pour nous, momentanément du moins, elle est sortie vivante de la bagarre, triste bagarre, dans laquelle une princesse étrangère a dû laisser quelques-unes de ses illusions sur la galanterie française. L'année dernière j'ai entendu *Tannhaüser* exécuté à Bade par la troupe du théâtre grand-ducal de Carlsruhe : quelques Parisiens qui avaient protesté peu de temps auparavant contre le système de Wagner, dont ils n'étaient pas capables de comprendre le premier mot, contre son livre qu'ils n'avaient pas lu, et contre son œuvre qu'ils avaient à peine pu entendre au milieu d'une tempête de cris et de sifflets; quelques Parisiens, qui ce soir-là étaient peut-être venus au théâtre de Bade

pour voir se renouveler les scènes de tumulte dont ils avaient été les témoins sinon les acteurs à l'Opéra, se montraient fort étonnés de l'attitude recueillie du public, lequel n'est cependant point un public allemand, mais un public cosmopolite. Après le premier acte, ils se promenaient dans les couloirs et ne disaient pas grand'chose; après le second acte, ils disaient que cela n'était pas absolument ennuyeux, et ils fredonnaient le motif de la marche, comme à Paris du reste. — Eh bien, quand la représentation fut finie, ils applaudirent comme tout le monde, et l'un d'eux me dit à moi-même : « Est-ce bien là ce *Tannhaüser* qu'on nous a donné à l'Opéra? C'est à peine si j'en ai reconnu quelques passages. » C'était le même en effet, mais exécuté d'une tout autre façon et écouté par des gens dont les moins bienveillants n'étaient pas systématiquement hostiles. On subit l'influence du milieu dans lequel on se trouve, cela n'est pas douteux, et les Parisiens dont je viens de parler la subissaient à Bade comme ils l'avaient subie à Paris, mais en sens inverse.

Voilà comment nous sommes; les Allemands, sous ce rapport-là et sous bien d'autres non plus, ne nous ressemblent guère. Ils ne jugent pas avec les oreilles de leurs voisins, et aucun de leurs critiques ne s'aviserait de mimer son feuilleton au milieu d'une représentation, quelle que soit son antipathie pour l'œuvre qu'il écoute ; ce n'est pas non plus une grande dame allemande qui a dit ceci : « J'ai toujours de la musique à mes soirées, parce que je trouve que cela fait causer plus agréa-

blement. » — On ne peut pas avoir une idée en France de l'attitude recueillie du public allemand, de l'attention qu'il apporte à une œuvre même quand elle ne lui paraît rien moins que sublime. Pour les Allemands, les théâtres sont véritablement les temples de l'art; la scène qui se joue chez nous, à propos du paletot ou du petit banc, entre le spectateur et l'ouvreuse, leur est complétement inconnue, et quand le spectacle est annoncé pour six heures, ce n'est point une heure après que le public arrive. Les musiciens de l'orchestre qui n'ont rien à faire pendant l'exécution de certains morceaux restent à leur place, ne lisent pas le journal et ne font pas de charges à leurs camarades. Un musicien qui se rend au théâtre, son instrument à la main, n'a pas l'air d'un condamné qui marche au supplice: pour le musicien allemand, l'heure du spectacle est le plus beau moment de la journée; je ne dis pas cependant qu'il éprouve une grande tristesse quand la toile se baisse sur le morceau final, car alors il redevient un homme et, se sentant altéré, il prend le chemin de la brasserie.

La brasserie allemande est souvent une sorte de club où les gens du même métier, du même rang, se réunissent pour manger, pour boire et pour causer; quand le diapason des voix tend à s'élever, on ne crie pas, on chante. Ce sont en général d'honnêtes asiles où les brocs se vident et s'emplissent avec une merveilleuse rapidité; on y boit beaucoup et on n'y médit guère.

Il y aurait d'assez curieuses observations à faire

sur les brasseries allemandes, depuis la *Bierstube*, caveau sombre et enfumé, jusqu'aux brasseries-concerts, où, comme à Berlin et à Stuttgardt par exemple, plus de deux mille personnes peuvent trouver place. Là se donnent des concerts de jour et des concerts de nuit, et à la *chapelle de la maison* (*Kapelle des Hauses*) viennent se joindre, dans les grandes solennités, des musiciens militaires à la fois chanteurs et instrumentistes. Presque toutes les musiques militaires allemandes ont un quatuor complet d'instruments à cordes, et, dans certains morceaux, dans l'ouverture du *Pardon de Ploërmel* par exemple, les violons, les altos et les basses chantent et jouent en même temps. Je n'ai pas besoin d'ajouter que cela n'a lieu ainsi que dans les concerts; aux revues et aux promenades, où la musique accompagne le régiment, elle reprend sa physionomie habituelle. On conçoit que des artistes qui peuvent jouer alternativement du violon et de la clarinette, de l'alto ou du hautbois et chanter quand il le faut, ne sont point des artistes ordinaires. Eh bien, il y en a beaucoup comme cela en Allemagne; la Bohême et la Hongrie pourraient à elles seules en approvisionner les armées de tous les souverains.

Je reviens aux musiciens d'orchestre pour dire que leur position est bien meilleure que celle des musiciens français : ils ont une retraite, et sont assimilés en cela à des employés du gouvernement. Chaque petite cour allemande, on le sait, a sa chapelle; chaque chapelle se compose d'un certain nombre d'exécutants de différents grades, et d'un

ou de plusieurs chefs, qui sont directeurs de musique ou maîtres de chapelle. Au-dessus du maître de chapelle, il y a le directeur général de la musique de la cour : position considérable, qui a été occupée à Berlin par Spontini, Mendelssohn et Meyerbeer; à Cassel, par Spohr; par Marshner à Hanovre; par Donizetti à Vienne, et qu'occupe encore aujourd'hui à Munich L. Franz Lachner, l'aîné des trois frères Lachner. Peu de temps après l'avénement au trône du jeune roi de Bavière, M. Richard Wagner a été nommé directeur général de la musique de la cour; mais je ne pense pas que cette nomination, très-justifiée d'ailleurs, ait porté la moindre atteinte aux fonctions et aux prérogatives d'un artiste aussi éminent et aussi considéré que M. Franz Lachner. Quant aux artistes qui font partie de l'orchestre, il y en a qui sont de simples exécutants et qui n'ont que le titre de *Orchestermusiker* ou *Mitglieder orchesters;* puis il y a les *Hofmusiker*, les *Kammermusiker* ou *Kammer virtuose*, et les *Concertmeister*, comme M. David, directeur du *Gewandhaus*, à Leipzig, conjointement avec M. Reinecke, et M. Joachim, à Hanovre. Ces différents titres impliquent des fonctions différentes et des appointements plus ou moins élevés; mais le *Kammervirtuose* et le *Concertmeister* jouent à l'orchestre, à côté du simple *Musiker*, d'où il résulte que presque tous les orchestres des théâtres allemands sont excellents.

L'organisation des théâtres allemands, comparée à celle de nos théâtres, offre cette différence, qu'en Allemagne le directeur général de la mu-

sique (*Musik General director*) ou le maître de chapelle exercent à côté de l'intendant général ou du directeur des fonctions tout à fait spéciales et une autorité distincte. A l'un la direction de la partie musicale, à l'autre la direction de la partie administrative. Chez nous, au contraire, le directeur d'un théâtre (je ne parle que des théâtres lyriques) est un personnage omnipotent, qui ne laisse guère à son chef d'orchestre que le soin de diriger ses musiciens et de les mettre à l'amende quand il y a lieu. C'est le directeur qui décide que tel ouvrage sera joué de préférence à tel autre, et qui préfère toujours à un chef-d'œuvre peu goûté du public une œuvre médiocre qui fait beaucoup d'argent. Peut-on sincèrement le blâmer d'agir ainsi quand on songe qu'il dirige le théâtre à ses risques et périls, et qu'il se trouve dans la position d'un commerçant pour lequel, au bout des mauvaises spéculations, il y a la faillite? — En Allemagne, dans les villes capitales, les recettes et les dépenses des théâtres de cour étant inscrites au budget de l'État (comme cela a lieu chez nous pour l'Académie impériale de musique et de danse), la question d'art passe presque toujours avant la question d'argent. D'ailleurs le goût du public pour les belles œuvres de toutes les époques, et je dirai même de toutes les écoles, fait que les deux questions peuvent être résolues dans la même soirée, à l'avantage et au profit de chacun. Aussi y a-t-il longtemps que l'on ne voit plus, même dans les villes secondaires de l'Allemagne, des affiches annonçant pompeusement la première représentation ou la reprise des

œuvres immortelles de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Méhul, de Spontini, de Cherubini et de Weber. Ces œuvres sont au répertoire et on les joue habituellement et tout naturellement, comme chez nous le *Domino noir* et la *Favorite*. En France, les belles œuvres, si elles étaient entendues plus souvent, si elles étaient produites avec plus de persistance, parviendraient sans doute à perfectionner et à épurer le goût du public. En Allemagne, c'est le goût du public qui fait éclore les belles œuvres et qui maintient leur durée à la hauteur de leur valeur intrinsèque. *Alceste, Armide,* les deux *Iphigénie*, *Orphée*, les *Noces de Figaro*, *Idoménée, Don Juan*, *Fidelio*, *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, *Joseph, les Deux Journées*, *la Vestale*, *Fernand Cortez* et *Olympie*, ne sont jamais laissés dans l'oubli assez longtemps pour que toute une génération ignore leur existence, et si ces ouvrages sont exécutés devant une foule avide de les entendre et heureuse de les applaudir, ce n'est pas parce qu'ils servent de piédestal à quelque cantatrice en renom ou à quelque ténor doué d'une voix exceptionnelle; et malheur à l'artiste qui oserait toucher d'une main profane au texte du maître ou qui essayerait de substituer sa personnalité à celle du compositeur. Un chanteur et une cantatrice ont bien certainement la faculté de ne pas accepter un rôle qui ne convient ni à leur tempérament ni à leur genre de voix; mais ils n'ont pas le droit de le dénaturer, de le travestir, de le transposer, de l'embellir de points d'orgue, de fioritures et d'ornements de toutes sortes, pour la plus grande sa-

tisfaction de leur amour-propre, et dans le but égoïste de faire valoir certaines particularités, certaines aptitudes de leur talent et de leur organe. Devant une œuvre quelle qu'elle soit, et à plus forte raison devant des chefs-d'œuvre que le temps et le succès ont consacrés, il ne doit pas y avoir de virtuoses, mais seulement des interprètes. A Vienne, quelques personnes se souviennent encore de la tempête de sifflets qui accueillit le ténor Rubini lorsqu'il s'avisa, dans *Don Juan*, de chanter à l'unisson des premiers violons certain passage de l'admirable *andante : Il mio tesoro intanto* dans lequel Mozart n'a donné au chant qu'une note tenue. Et aujourd'hui cela est passé à l'état de tradition en Italie, en France et dans bien d'autres lieux. Peut-être Mozart eût-il accepté le changement fait par Rubini, peut-être même en avait-il eu la pensée, et n'a-t-il été arrêté que par la crainte d'une difficulté trop grande, lui qui se préoccupait tant de la voix et qui n'écrivait pas pour les chanteurs comme il écrivait pour les clarinettes. Quoi qu'il en soit, ce qui est écrit est écrit; Rubini a eu tort de modifier le texte, et le public de Vienne a bien fait de protester. Je suis loin cependant de méconnaître l'utilité des conseils qu'un artiste lyrique peut donner dans certains cas, à un compositeur : Nourrit, on le sait, n'a pas été tout à fait étranger à la forme et aux développements du duo du quatrième acte des *Huguenots;* et quand un chanteur trouve un passage trop difficile, ou quand sa voix n'a pas une étendue suffisante pour l'exécuter, rien n'est plus naturel, de la part du compositeur, que de se pré-

ter à la modification qui lui est demandée ; mais que, de son autorité privée, un chanteur ou une cantatrice fasse subir la plus légère altération au texte, voilà ce qui me paraît absolument condamnable et aussi dépourvu de bon goût que de raison. Je livre ce paragraphe à l'attention des chanteurs français (les chanteurs italiens ne le comprendraient pas), et je le recommande particulièrement à l'un de nos ténors les plus applaudis, lequel prétend que les deux dernières mesures d'un morceau lui appartiennent... et qui le prouve. J'avoue que le public lui donne raison, à lui et à tous ceux qui l'imitent : un morceau qui se termine tout naturellement, sans un point d'orgue, sans un trille, sans un temps d'arrêt sur la note sensible ou sur la dominante, si admirablement qu'il ait été chanté, n'est presque jamais applaudi ; car, en présence de pareilles lacunes, la claque elle-même reste froide et décontenancée.

Nos chefs d'orchestre devraient avoir assez d'autorité pour forcer les chanteurs, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre sérieuse, à ne chanter que ce qui est écrit, et à réserver leurs fioritures et leurs broderies pour tel genre de musique qui s'en accommode parfaitement ; les compositeurs eux-mêmes ne devraient pas céder aussi facilement qu'ils le font, en général, aux exigences de certains artistes qui s'imaginent de bonne foi que sur eux seuls repose le succès d'un ouvrage, et qu'un ouvrage ne peut avoir de succès s'il n'est écrit dans telles conditions favorables au développement, à l'exhibition de leurs qualités vocales. C'est ainsi que les mêmes

formules, les mêmes cadences, les mêmes banalités, se retrouvent dans des œuvres qui sont pourtant de style, d'origine et de conception tout à fait dissemblables; c'est ainsi qu'elles se perpétueraient jusqu'à la fin des siècles s'il ne venait de temps en temps un musicien de génie qui, rompant en visière à la tradition et à la routine, secoue toutes ces vieilleries avec une hardiesse et une indépendance qui l'honorent.

Il faudrait aussi que le public renonçât une fois pour toutes à se faire le complice de la vanité des chanteurs, et que le nom d'une cantatrice, mis en vedette sur l'affiche, ne suffît plus pour attirer la foule aux représentations d'une œuvre médiocre. Le système de lettres majuscules et de réclames, que nos directeurs ont été forcés d'adopter en faveur de certains artistes, est un système absurde dont je vois les inconvénients et dont les bons effets m'échappent. A quoi cela sert-il, par exemple, d'annoncer sur l'affiche la rentrée de M. ou de madame X., et pourquoi les faire saluer par une salve d'applaudissements quand ils entrent en scène ou quand ils rentrent dans la coulisse ? Est-il bien utile d'établir une ligne de démarcation entre les différents sujets d'une même troupe ? est-il convenable d'empêcher le public d'écouter un travail d'orchestre auquel le compositeur peut avoir donné beaucoup d'importance, beaucoup d'intérêt, et qui se perd ainsi au milieu des applaudissements de la claque ?

Je demande maintenant à dire un mot au sujet d'un abus que nos directeurs considèrent comme une des plus précieuses prérogatives de leur emploi.

Il s'agit des coupures auxquelles toute œuvre nouvelle est condamnée d'avance et auxquelles les œuvres anciennes elles-mêmes ne sont assujetties que trop souvent. La gravité avec laquelle un directeur, tenant sa montre d'une main et posant son doigt à la fin, quelquefois au milieu d'une mesure, dit à un compositeur : « Votre morceau doit finir là, » m'a toujours paru inexplicable chez un homme fort intelligent d'ailleurs et qui ne sait pas une note de musique. Au premier moment, on serait tenté de croire à une plaisanterie ; mais il n'en est rien, cela est fort sérieux, et on ne peut s'imaginer, quand on n'a pas passé par là, la quantité de mauvaises raisons que le directeur sait appeler à lui pour prouver au musicien que tel morceau est trop long ou qu'il doit disparaître entièrement. Ce sont les exigences scéniques qui le veulent ainsi ; c'est la fatigue du public à ce moment de la soirée qui le réclame impérieusement ; la première chanteuse sera à bout de forces ou bien il faudra la laisser dans la coulisse si longtemps que le public aura le temps de l'oublier ; le morceau est beau, fort beau, mais il n'est pas en situation, etc., etc. Je ne puis énumérer toutes ces raisons, car il y en a mille, il y en a dix mille, il y en a jusqu'au moment où le compositeur finit par céder, et laisse le crayon rouge se promener çà et là à travers les pages de sa partition. Certes, je comprends qu'un directeur tienne essentiellement à présenter au public une œuvre écrite dans les conditions les meilleures et les plus favorables ; mais les coupures ne mènent pas infailliblement

au succès, et je sais plusieurs de mes confrères qui ont été victimes des mutilations les plus barbares, sans que leurs œuvres aient fourni pour cela (je devrais dire à cause de cela) une plus longue carrière. Par exemple, *la Reine de Saba*, telle qu'elle a été exécutée à Paris, avec les coupures et les changements exigés par la direction de l'Opéra, n'a pas reçu du public un accueil entièrement sympathique; tandis que ce même ouvrage a brillamment réussi à Bruxelles et à Darmstadt, à Darmstadt surtout, où je l'ai vu représenter avec un très-grand luxe de décors, avec l'acte de la *mer d'airain* (supprimé à Paris), et sans changements ni coupures. Il en sera de même des *Troyens* le jour où quelque grande ville de la province ou de l'étranger aura la bonne pensée de représenter ce chef-d'œuvre tel qu'il a été créé par le génie du compositeur. Je me souviens qu'à la première représentation, il y avait au foyer et dans les coulisses du Théâtre-Lyrique des groupes de gens fort peu compétents, mais discutant avec une extrême vivacité, et entre autres critiques adressées au musicien comme au poëte, on lui reprochait de n'avoir point fait chanter par Didon et Enée un duo d'adieu. — Ce duo existe dans la partition, mais on l'avait coupé!.... et le public n'en savait rien. Maintenant, dira-t-on, pourquoi un compositeur laisse-t-il ainsi mutiler son œuvre ? Ne ferait-il pas mieux, plutôt que de céder à des exigences qu'il ne trouve rien moins que fondées, ne ferait-il pas mieux de s'en retourner chez lui, sa partition sous le bras ? — C'est bien mon avis, et cependant je suis loin de

prétendre que les compositeurs soient infaillibles; mais, de même que je ne veux défendre que certaines œuvres soigneusement élaborées et pour lesquelles le nom de l'auteur est une garantie, je proteste seulement contre ces coupures systématiques, contre ces changements qui n'ont pas leur raison d'être et qui ôtent à une partition son homogénéité et sa véritable physionomie.

Voyons maintenant comment sont traités chez nous les morts, qui ne peuvent ni protester ni se défendre. Il n'y a pas une œuvre de l'ancien répertoire allemand, *pas une seule*, et il n'y a que bien peu d'œuvres de l'ancien répertoire français, qui n'aient été plus ou moins tronquées, remaniées et modifiées par le caprice du directeur ou la fantaisie de quelque artiste : je parle tout aussi bien du poëme que de la musique. Ni *Alceste*, ni *Orphée*, ni *Fidelio*, ni *Freischütz*, ni *Obéron*, ni *Euryanthe*, ni *Richard Cœur de Lion*, ni le *Tableau parlant*, ni les *Noces de Figaro*, ni l'*Enlèvement au sérail*, ni *Cosi fan tutte*, ni *Don Juan* lui-même, n'ont échappé à des profanations dont le public parisien a été fait, à son insu, l'éditeur responsable. C'est pour amuser ce bon public qu'on a introduit deux valets facétieux dans le poëme d'*Euryanthe*, et que le libretto de *Cosi fan tutte* a été remplacé par une comédie de Shakspeare ; c'est également pour lui plaire que l'on joue le *Freischütz* et *Euryanthe* avec des changements et des additions aussi bien dans le chant que dans l'orchestre. Des mains habiles et exercées en ces sortes de ravaudages se sont prêtées à toutes les modifications, à toutes les transpositions, à tous

les perfectionnements qu'on leur a demandés pour rajeunir et vivifier les œuvres de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Grétry et de Weber. J'aime à croire que, dans un temps prochain, le goût du public s'étant épuré et son éducation musicale ayant été perfectionnée, il affirmera énergiquement son respect pour les chefs-d'œuvre et ne se laissera plus tromper par ceux qui s'imaginent, on ne sait pourquoi, qu'il doit préférer les travestissements de la pensée à la sincérité du texte. On restaure les vieux tableaux : c'est quelquefois utile, j'en conviens; mais qui s'aviserait jamais d'ajouter des vers aux tragédies de Corneille et des bras à la Vénus de Milo ? — Et maintenant, s'il me faut fournir la preuve évidente de ce que je viens de dire au sujet des œuvres de l'ancien répertoire, rien ne me sera plus facile, attendu que quelques-unes de ces œuvres étant tombées dans le domaine public, il en a été fait de nouvelles éditions, qui portent écrit en gros caractères sur leur frontispice : Édition conforme aux représentations de l'*Opéra*, de l'*Opéra-Comique* ou du *Théâtre-Lyrique*. Naturellement cela se sait en Allemagne, et les journaux de musique allemands ne se gênent guère pour dire là-dessus leur façon de penser. C'est en entendant quelques ouvrages de l'ancien répertoire, bien mieux qu'en les lisant dans le texte original, que j'ai été frappé de la différence qui existe entre la manière dont ils sont exécutés là-bas et celle dont on les exécute chez nous. Meyerbeer, si habitué qu'il fût aux procédés de nos théâtres lyriques à l'égard de certaines œuvres, retrouvait avec plaisir, religieu-

sement conservées, dans sa patrie, les pensées textuelles des maîtres dont les études de sa jeunesse avaient enrichi ses souvenirs. Ainsi, après m'avoir invité un jour, pendant que j'étais à Berlin, à assister à une représentation des *Noces de Figaro*, il ne manqua pas d'ajouter : « Cela sera d'autant plus intéressant pour vous que vous entendrez cette admirable partition telle que Mozart l'a écrite. »

Mais je me ferais accuser de partialité par ceux qui ont voyagé en Allemagne et par les Allemands eux-mêmes, si je n'avouais que dans certaines villes, soit par la faute des artistes, soit par l'incurie des maîtres de chapelle, j'ai eu plus d'une occasion de constater de coupables irrévérences à l'égard des compositeurs. Par exemple, l'été dernier, à Bade, la troupe du théâtre grand-ducal de Carlsruhe a exécuté *Guillaume Tell* de façon à me faire regretter les belles soirées de l'Opéra, où cet ouvrage était donné en lever de rideau à un ballet. Quelques jours après, j'assistais à une représentation d'*Egmont*, dans laquelle le rôle de Claire était rempli par une actrice de beaucoup de talent, mais dont les aptitudes purement dramatiques ne lui permettaient de chanter ni la romance ni la ballade, deux des plus belles pages de la partition. A Dresde, j'ai entendu le *Prophète* par le ténor Titschatscheck, une grande, mais ancienne renommée, et j'avoue que, grâce à l'épuisement du chanteur, l'ampleur magistrale des récits de Meyerbeer avait complétement disparu; en revanche, le rôle de Fidès était tenu par une cantatrice de

très-grand mérite, et qui est aussi une excellente tragédienne : elle se nomme Mme Aloïse Krebs, et son mari, l'un des plus savants musiciens de l'Allemagne, est maître de chapelle du roi. A Darmstadt, j'arrivai pendant les dernières répétitions d'un ouvrage auquel je portais le plus vif intérêt, et, ce qui me surprit encore plus que l'inexactitude de la plupart des mouvements, ce furent les transpositions, les fioritures, les roulades et agréments de toutes sortes que les artistes avaient ajoutés à leurs rôles, et que le maître de chapelle — nouvellement parvenu à ces hautes fonctions — avait autorisés. De plus, il avait pratiqué dans la partition une telle quantité de petites coupures que pas un morceau n'était resté intact. Je ne cachai point ma surprise et mon mécontentement à ce maître de chapelle peu scrupuleux, bien différent en cela de son prédécesseur, M. Schindenmeisser. Et voici ce qu'il me répondit pour justifier les évolutions de son crayon rouge : « Cet ouvrage devait être joué à la représentation de gala donnée à l'occasion du mariage de la nièce du grand-duc de Hesse avec le fils du grand-duc de Mecklembourg, et il ne faut pas qu'il soit trop long, parce que, lorsqu'elles viennent au théâtre après avoir dîné, Leurs Altesses n'aiment pas entendre trop de musique. » A cela je répliquai : « Vous êtes orfévre comme moi, monsieur le Kapellmeister, et vous savez comme moi qu'il existe des ouvrages qui semblent avoir été écrits tout exprès pour les digestions difficiles. Pourquoi n'est-ce point un de ceux-là que vous avez choisi? » Le

grand-duc de Hesse fut très-mécontent de la maladresse de son maître de chapelle, mais il était trop tard pour y remédier. La représentation ayant été au-dessous de toute médiocrité, l'ouvrage n'eut aucun succès. M. Ernest Pasqué, régisseur général du théâtre de Darmstadt, et M. Brandt s'en affligèrent particulièrement. C'est M. Ernest Pasqué qui a traduit la plupart des ouvrages français composés dans ces dernières années. Ces traductions dénotent un littérateur très-érudit et un excellent musicien ; quant à M. Brandt, je ne crois pas qu'il existe en Allemagne, ni même ailleurs, de machiniste plus habile, plus ingénieux et plus modeste : c'est lui qui a exécuté le décor de la mer d'airain dans la *Reine de Saba*. A l'époque où j'étais à Darmstadt, il était en train de réfléchir à des propositions fort séduisantes qu'on lui avait adressées de Dresde.

En somme, les exceptions que je viens de signaler sont assez rares et n'infirment pas trop ma manière de voir.

Weimar est la ville où les pures traditions de l'art m'ont semblé le mieux conservées; c'est la ville artiste par excellence : ce fut, au temps de Gœthe et de Schiller, un foyer littéraire dont la vive lumière se répandait à travers toute l'Allemagne. Aujourd'hui ces grandes figures ont disparu, mais leurs souvenirs planent dans l'air. Leurs statues sont debout; peut-être leurs ombres viennent-elles converser le soir dans les grandes allées du parc. Les maisons où ils ont vécu sont des musées que le voyageur visite pieusement; le

théâtre leur fait chaque année de glorieux anniversaires; le foyer n'est pas éteint. Listz avait su donner à Weimar une importance musicale qui est sans doute un peu affaiblie depuis le départ du célèbre artiste; mais d'autres viendront et sont venus déjà qui rendront à la jolie petite capitale du duché de Saxe l'activité et les splendeurs de ses meilleurs jours. Berlioz, Littolf, Richard Wagner, Rubenstein, Joachim l'ont visitée, et y ont été retenus par l'excellent et cordial accueil qu'ils y ont trouvé. M. d'Ingelstedt, nommé il n'y a pas bien longtemps intendant général du théâtre de Weimar, est un des écrivains les plus remarquables, un des esprits les plus distingués qu'il y ait aujourd'hui en Allemagne. MM. de Ramberg et Pauwels ont leurs ateliers à l'Académie des beaux-arts; j'ai vu sur le chevalet de celui-ci un délicieux tableau de genre qui doit être aujourd'hui sur la route de Bruxelles; M. de Ramberg était en train de peindre une grande toile destinée au musée de Munich : *L'Empereur d'Allemagne Frédéric II recevant à Palerme les ambassadeurs du sultan d'Égypte et du vieux de la Montagne.* Frédéric II est entouré du chancelier de l'empire, Pierre de Vinéis, de Marquart d'Ancône, de Thaddée de Swessa, et du grand maître de l'ordre allemand, Hermann de Salza. Les évêques de Palerme, de Naples, de Capoue et des danseuses arabes (bizarre assemblage) occupent le deuxième plan. Les ambassadeurs apportent à l'empereur, entre autres présents, une tente astronomique. Tous ces personnages sont admirablement groupés, d'un dessin ferme et correct, et peints avec une

grande sobriété, une savante harmonie de tons. Au dessin comme à la couleur on reconnaît aisément un disciple de Cornélius. C'est tout un musée d'antiquités que l'atelier de M. de Ramberg; mais dans cette curieuse collection de meubles, d'ustensiles et d'armes de tous pays, ce qui a le plus particulièrement attiré mon attention, c'est le clavecin de Gœthe, le même qui accompagnait le grand poëte dans le voyage qu'il fit en Italie avec la princesse Amélie. Et cependant Gœthe n'était rien moins qu'un mélomane de haut goût, car aux symphonies de son ami Beethoven, à la musique d'*Egmont* et aux mélodies de Schubert, il a toujours préféré les compositions, un peu oubliées aujourd'hui, d'un vieux maître de chapelle de Weimar nommé Eberwein, qui a écrit une ouverture et des scènes mélodramatiques sur le poëme de *Faust*.

L'étranger est heureux de trouver à Weimar un noyau d'artistes et de gens du monde qui s'empressent de lui offrir la plus gracieuse hospitalité. C'est ainsi que j'ai passé de charmantes soirées chez M. le docteur Richard Pohl, l'élégant traducteur des œuvres de Berlioz et l'un des critiques les plus judicieux de l'Allemagne du nord. Là j'ai entendu la jolie Mlle Amélie Genast chanter sa dernière chanson de jeune fille. Elle est mariée aujourd'hui, très-richement mariée, et elle habite Bâle. Mlle Amélie Genast, qui porte un nom célèbre dans les annales du théâtre, a eu elle-même de très-grands succès comme chanteuse de concert; personne ne dit et ne comprend mieux que cette

intelligente artiste les *lieder* de Schubert, de Schumann et de Mendelssohn; c'est elle aussi qui la première m'a révélé les belles mélodies qu'Edouard Lassen, l'élève préféré de M. Fétis, le jeune et savant directeur de la musique du grand-duc de Saxe-Weimar, a composées sur des poésies de Henri Heine et de Eichendorff. Ces mélodies, par la sévérité du style, la richesse de l'harmonie et la fraîcheur de l'inspiration, méritent d'être placées à côté des meilleures productions du même genre. J'ai regretté de n'être point arrivé à Weimar assez tôt pour entendre l'opéra qu'Edouard Lassen a écrit sur un poëme de M. Ernest Pasqué, intitulé *Frauenlob* (l'éloge des femmes), et dont on m'a dit le plus grand bien. M. le directeur du Théâtre-Lyrique, qui a eu la bonne pensée de recevoir dernièrement un ouvrage du même compositeur, dont le sujet rappelle un des épisodes les plus émouvants de la vie de Michel Cervantes, devrait bien ne pas nous le faire attendre trop longtemps.

Aux soirées de M. le docteur Richard Pohl la musique de chambre tenait une large place, et ce n'était pas pour moi une mince jouissance que d'entendre les plus beaux trios de Beethoven et de Schumann, de Schubert et de Rubinstein exécutés par des virtuoses tels qu'Edouard Lassen, le violoniste Kempel et le violoncelliste Cossmann, tous les deux membres de la chapelle du grand-duc. Quelquefois la harpe de la maîtresse de la maison ajoutait au concert le charme de quelque fantaisie poétique et originale.

En Allemagne on joue encore de la harpe; en

France cet instrument est bien délaissé depuis que le piano fait partie de l'éducation des jeunes filles. Il me semble cependant que la harpe devrait être préférée, car elle sert bien mieux que le piano la coquetterie de la femme.

Il y a peu de villes d'Allemagne ayant une chapelle où l'on ne trouve au moins une harpe. En France c'est le contraire ; excepté à Paris et dans trois ou quatre grandes villes de province, on n'en trouve nulle part. A Nancy, par exemple, où le public aime la musique et où le théâtre a une certaine importance, c'est un pianino placé sous le pupitre du chef d'orchestre qui remplace les quatre harpes du cinquième acte des *Huguenots*, et qui ne les fait point oublier. Ne vaudrait-il pas mieux qu'on comptât chaque année, dans cette jolie ville de Nancy, deux brodeuses de moins et deux harpistes de plus? Pourquoi en France, comme cela se fait en Allemagne, n'introduit-on pas l'élément féminin dans l'orchestre et pourquoi dans bien des villes, où les administrations théâtrales peuvent à peine donner de quoi vivre à leurs musiciens, n'essaye-t-on pas d'avoir des orchestres uniquement composés de femmes et de jeunes filles?

Et qu'on ne m'accuse pas d'émettre là une idée excentrique: il y a à Lichtenthal, tout près de Bade. un couvent de religieuses dont les unes, jouant de différents instruments, forment un orchestre complet qui alterne avec l'orgue pour accompagner les voix de celles qui chantent.

La harpe, dont je parlais tout à l'heure, n'est pas

le seul instrument dont on ait à regretter l'abandon ; les trompettes et les cors ordinaires, de même que les trombones à coulisses, deviennent chaque jour plus rares; grâce à la nouvelle organisation de nos musiques militaires, le nombre des bassons a singulièrement diminué et les hautbois se comptent.

En Allemagne, bien plus que chez nous, le piston a fait son chemin, et presque tous les compositeurs, à l'exemple de M. Richard Wagner, ne se servent plus guère que de trompettes et de cors à pistons ; le timbre et le caractère de ces instruments, ainsi modifiés, changent tout à fait la physionomie de l'orchestre; les notes bouchées, écrites avec intention dans les partitions anciennes, sont maintenant presque toujours jouées en sons ouverts, et l'on n'entend plus ces notes étincelantes de la trompette ordinaire qui étaient comme des points lumineux placés dans l'orchestre. On m'a souvent objecté que les pistons adaptés aux cors et aux trompettes, tout en simplifiant l'étude de ces instruments, leur donnaient plus de justesse et faisaient disparaître les dangers du *couac*. Les sectateurs du piston prétendent aussi que le compositeur était trop souvent gêné autrefois par la nécessité de faire changer de tons aux trompettes et aux cors, non-seulement en passant d'un morceau à un autre, mais aussi dans le même morceau; bien souvent aussi il était arrêté au milieu d'une phrase par des notes manquant à la trompette et s'entendant à peine sur le cor, tandis qu'aujourd'hui, grâce au système des pistons, avec un cor en *fa* et un cornet en *si bémol*, on peut parcourir l'échelle chromatique de la gamme et aller

d'un bout à l'autre d'une partition. Toutes ces objections et bien d'autres ne m'ont jamais convaincu : d'abord, l'instrumentiste qui joue faux s'en prend toujours à son instrument ; quant aux *couacs* (c'est le mot consacré), du moment que le danger d'en faire n'existe plus, il n'y a plus de talent à les éviter ; et pour ce qui est des changements de tons, j'avoue que, s'ils ont des inconvénients, ils ont du moins, particulièrement pour le cor, l'avantage de varier le timbre de l'instrument et d'offrir, par conséquent, de plus grandes ressources au compositeur. Que dirait Weber, qui s'est servi des cors d'une si merveilleuse façon, s'il entendait *Freischütz* ou *Obéron* exécutés par des cors en *fa*, et tout en sons ouverts ?... Sur les cors à pistons comme sur les cors ordinaires les notes bouchées peuvent se faire ; mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, la plupart des instrumentistes ne les font pas. Je ne parle que de celles que le compositeur a écrites avec intention et pour des effets particuliers ; quant aux autres, la nécessité de les éviter ou d'en user sobrement obligeait le compositeur à une étude spéciale de l'instrument et le forçait à acquérir une expérience dont il n'a que faire aujourd'hui. Est-ce là un progrès, une amélioration ? Je ne le pense pas. D'ailleurs l'invention des pistons appliqués aux cors et aux trompettes n'est pas aussi récente qu'on le croit en général ; elle date presque du commencement de ce siècle : c'est Jean-Henri Stœlzel qui, en 1806, eut l'idée de perfectionner les instruments de cuivre en augmentant leur échelle diatonique et chromatique. « Il fit entendre à Breslau, en Silésie, un

cor fabriqué d'après son nouveau système, et sa découverte ayant été goûtée, disent MM. Escudier frères dans leur *Dictionnaire de musique*, il la publia en 1814. » Beethoven et Weber, qui étaient contemporains de Jean-Henri Stœlzel, ont peut-être fort *goûté* sa précieuse découverte, mais ils n'en ont pas profité.

Les trombones à pistons que les Allemands ont adoptés sont bien loin d'avoir l'éclat et le mordant des trombones à coulisses dont nous nous servons encore et que nous ferons bien de conserver le plus longtemps possible. Nous avons remplacé le trombone alto et le trombone basse par le trombone ténor; il faut nous en tenir là. — A l'aide des pistons, il paraît qu'on peut arriver assez facilement à exécuter sur le trombone les variations les plus compliquées, par exemple celles que Paganini a composées sur le *Carnaval de Venise*. Je demanderai encore une fois si c'est là un perfectionnement, si c'est là un progrès. Les pistons, en supposant qu'ils soient une ressource pour les maîtres, offrent au compositeur inexpérimenté des dangers qu'il ne sait pas toujours éviter, et jamais nos orchestres n'ont été aussi bruyants et d'une aussi vulgaire sonorité que depuis que les cornets à pistons y chantent des cavatines.

Il est fâcheux vraiment que l'invention des pistons ne puisse pas être appliquée aux instruments à percussion, aux timbales par exemple; mais un facteur célèbre a trouvé, dit-on, le moyen d'éviter au timbalier le travail que celui-ci est obligé de faire pour diminuer ou augmenter la tension de

son instrument, et il a inventé un jeu chromatique de timbales qui a l'avantage de tenir beaucoup moins de place dans l'orchestre que les quatre timbales dont s'est servi Meyerbeer dans *Robert le Diable*. Quant à la sonorité et aux qualités de timbre du nouvel instrument, ce sont choses secondaires.

Certes ce n'est pas de nos jours que Terpandre de Lesbos ou Timothée de Milet seraient blâmés par nos éphores pour avoir ajouté de nouvelles cordes à leur lyre.

Si j'avais l'honneur d'être chef d'orchestre à Paris, j'inviterais les artistes placés sous ma direction à ne se servir des cornets et des cors à pistons que pour l'exécution de quelques ouvrages modernes qui les réclament absolument. L'usage de ces instruments serait donc tout à fait exceptionnel : je ne voudrais d'autre trombone que le trombone à coulisses, et je ne laisserais pas l'ophicléide, instrument lourd et flasque, prendre la place du tuba, qui seul, par l'analogie de son timbre avec celui du trombone, peut donner des basses sonores et éclatantes à l'harmonie de cuivre. Je ne permettrais pas aux clarinettistes de transposer tant bien que mal sur la clarinette en *si bémol*, la seule dont la plupart d'entre eux fassent usage aujourd'hui, les morceaux écrits pour la clarinette en *la* ou pour celle en *ut;* je ne laisserais pas frapper par le même artiste la grosse caisse et la cymbale qui y est attachée, ce qui produit un bruit de ferraille des plus désagréables, et je proportionnerais le nombre des altos à celui des violons, des violoncelles et des

contre-basses. Il y a peu d'orchestres en France où le nombre des altos ne soit insuffisant, et cependant les chefs d'orchestre n'ignorent pas que l'alto, depuis quelques années, joue un rôle bien plus important qu'autrefois : il ne faut pas remonter très-loin pour trouver des partitions dans lesquelles cet instrument marche presque toujours avec les basses. L'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire se compose de quatorze premiers violons, quatorze seconds, dix altos, douze violoncelles et dix contre-basses : voilà la véritable proportion, voilà le quatuor modèle.

A propos d'altos, il me souvient d'une petite aventure dont j'ai été autrefois le témoin et la victime. Cela se passait au Théâtre-Lyrique il y a une dizaine d'années. Je faisais répéter un ouvrage dans lequel la partie d'alto, sans être écrite d'une façon extrêmement compliquée, a cependant une importance réelle, et je n'entendais rien, absolument rien. Alors, m'approchant de l'endroit de l'orchestre où les altos ont l'habitude d'être placés, j'eus beau chercher, je n'en trouvai qu'un, un seul. C'était un vieillard qui avait relevé jusqu'aux oreilles le collet de son habit, car il faisait très-froid, et qui promenait timidement les crins de son archet, vierges de colophane, sur les cordes muettes de son instrument. Je le priai de la façon la plus respectueuse, puisqu'il était seul à son pupitre, de vouloir bien donner un peu plus de son; il me répondit que c'était tout à fait inutile, et comme je lui montrai quelque étonnement, il ajouta ceci :

« Monsieur, je suis l'alto des répétitions; le soir

de l'exécution, il en viendra un autre qui donnera plus de son que moi, » — mais qui n'aura jamais répété. Aujourd'hui il y a plus d'un alto au Théâtre-Lyrique, et l'orchestre s'est amélioré d'une façon remarquable sous l'intelligente direction de son chef, M. Deloffre.

Je me suis laissé entraîner un peu loin de Weimar par les cors, les trompettes et les trombones à pistons, que j'ai été médiocrement enchanté de rencontrer là comme ailleurs. Pistons à part, l'orchestre mignon du petit théâtre grand-ducal est excellent, et je ne crois pas me hasarder beaucoup en disant qu'il est presque entièrement composé de virtuoses. Aussi quand on l'entend exécuter certains ouvrages réputés très-difficiles, on est frappé de l'ensemble de l'exécution, des soins et du fini qu'il apporte à rendre les moindres détails de l'œuvre, et on ne s'aperçoit guère de son exiguïté. La direction de l'orchestre du théâtre de Weimar est partagée entre M. Édouard Lassen et M. Stœr, premier maître de chapelle, compositeur distingué, qui a écrit de la musique dramatique pour la *Cloche* de Schiller, comme Liszt l'a fait pour le *Prométhée délivré* de Herder.

C'est à Weimar que j'ai entendu pour la première fois le *Hollandais volant* (*der Fliegende Hollœnder*), de M. Richard Wagner, partition qui dans l'œuvre du maître succède à *Rienzi*, et dont le style m'a paru plus orageux que dramatique. On y sent les premières inquiétudes d'un esprit chercheur, les aspirations hardies d'un génie aventureux, mais il n'y a pas là encore ce souffle puissant, cette gran-

deur épique qui élèvent au niveau des plus belles productions de l'art musical certaines pages de *Lohengrin* et de *Tannhaüser;* cependant, comme lorsqu'il composa le *Hollandais volant*, M. Richard Wagner n'avait point encore été proclamé (fort improprement d'ailleurs) l'apôtre de la musique de l'avenir[1]; comme il n'était pas encore plongé dans les abstractions les plus quintessenciées de son système, qui l'ont conduit plus tard à écrire *Tristan et Iseult*, la muse avec laquelle il était plus familier venait le visiter plus souvent, et l'on trouve sans trop s'en étonner, dans cette œuvre de sa jeunesse, des phrases pleines de fraîcheur et d'une allure toute naturelle, des cadences qui n'ont aucune prétention à l'originalité, des morceaux d'une coupe tout à fait classique, un air, une ballade, une chanson, une *cavatine* et même des points d'orgue.

Je suis donc bien convaincu que le *Hollandais*

1. M. Wagner repousse lui-même cette qualification, et voici en quels termes : « *Œuvre d'art de l'avenir*, tel est le titre que je donnai à un écrit développé dans lequel j'exposais avec plus de détails les idées que je viens d'indiquer; c'est à ce titre que nous sommes redevables (soit dit en passant) de ce spectre, si bien inventé, d'une *musique de l'avenir*. Ce spectre est devenu si populaire qu'on l'a vu courir comme un revenant jusque dans des écrits français. Vous pouvez à cette heure comprendre clairement sur quel malentendu cette invention a été imaginée, et dans quel but (*Lettre sur la musique adressée à M. Frédéric Villot*, page 21). Et plus loin (page 72) : « Vous pouvez trouver ici, sous la forme la plus précise et la plus exacte, en quoi consiste mon *innovation*. Elle ne consiste aucunement dans je ne sais quelle révolution arbitraire, toute musicale, dont on s'est avisé de m'imputer l'idée, la tendance, avec ce beau mot, *musique de l'avenir*. »

volant, s'il est exécuté prochainement à Paris, comme on en prête l'intention à M. le directeur du Théâtre-Lyrique, loin de soulever les mêmes tempêtes que *Tannhaüser*, sera favorablement accueilli du public parisien.

C'est à M. Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, que M. Richard Wagner vint présenter, en 1840 ou 1841, son scénario du *Fliegende Hollænder*, sur lequel il se proposait d'écrire lui-même un poëme et une partition pour la scène française. A cette époque-là M. Richard Wagner était peut-être déjà sur la route de la célébrité, mais il était encore assez éloigné du but. M. Léon Pillet lui acheta son sujet et le donna à MM. Paul Foucher et Révoil, qui en firent pour M. Dietsch un libretto d'opéra intitulé *le Vaisseau fantôme*. Malgré les sérieuses qualités qui recommandaient cet ouvrage à l'estime et à l'attention des musiciens, il ne réussit que fort peu et ne put arriver qu'à un petit nombre de représentations, onze ou douze tout au plus. M. Richard Wagner, dont l'amour-propre avait eu encore plus à souffrir que la bourse, se consola de son échec en écrivant le poëme et la musique de *Rienzi*, et en faisant dans ses heures de récréation des *arrangements* sur *la Favorite* et *la Reine de Chypre*. C'est lui qui a réduit au piano la partition de ce dernier opéra, et l'on se souvient encore au théâtre des Variétés de la fameuse ronde : *Descendons, descendons la Courtille*, qu'il composa pour un vaudeville de M. Dumersan. Cette ronde était tellement difficile, que les choristes du théâtre ne purent jamais se la fourrer dans la tête : on fut

obligé de chercher un compositeur plus ami de la simplicité, de la trivialité peut-être, et on le trouva.

Un éditeur, qui s'est donné la mission délicate de populariser en France les œuvres des maîtres allemands de la nouvelle école, de cette école dont M. Richard Wagner et Robert Schumann sont les représentants les plus illustres, vient de publier, traduite en français, la partition du *Fliegende-Hollænder*. J'aurais désiré que le texte allemand fût gravé au-dessus ou au-dessous des paroles françaises, afin de permettre à ceux qui connaissent les deux langues de juger du mérite et de l'exactitude de la traduction. Cela n'ayant point été fait ainsi, je ne puis guère reprocher à M. Nuitter, l'élégant traducteur de *Tannhaüser*, que quelques légères fautes de prosodie qu'il lui sera facile de faire disparaître à la prochaine édition.

On dit que M. Carvalho hésite entre *le Vaisseau fantôme* et *Lohengrin*. A sa place, je n'hésiterais pas une minute : je jouerais les deux.

Plus je m'éloigne de Weimar, plus j'y reviens avec plaisir. Le lendemain du jour où j'avais entendu le *Fliegende Hollænder* je me promenais avec Édouard Lassen tout en fredonnant le chœur des fileuses, celui des matelots et la chanson du mousse, qui ne vaut pas, à beaucoup près, celle des *Troyens*. Édouard Lassen dissipa d'un seul coup mes souvenirs de la veille en me posant cette question : « Connaissez-vous *Tristan et Iseult?* — Non, répondis-je, mais j'ai ouï dire que cet ouvrage avait été mis à l'étude à Vienne, et qu'après une cinquantaine de répétitions les artistes chanteurs

avaient été obligés d'y renoncer. — Eh bien, me dit Lassen, venez avec moi chez le docteur X... (il y a à Weimar plus de docteurs que de barons), et nous déchiffrerons ensemble cette indéchiffrable partition. »

Le docteur X..., qui est un des plus fervents adeptes de la *musique de l'avenir*, fut enchanté d'apprendre le but de notre visite. Lassen se mit au piano, je devrais dire à l'orchestre, et il joua l'ouverture. Je tournais les pages silencieusement; le docteur X..., assis dans un fauteuil, s'épanouissait. L'ouverture finie, les récits succédèrent aux récits, et d'autres récits leur succédèrent encore. Je n'apercevais au loin et de tous côtés que des horizons de sable; la chaleur devenait accablante, et pas une oasis pour nous reposer, pas le plus petit filet d'eau pour étancher notre soif!... Enfin la voix de Tristan s'unit à la voix d'Iseult. Ce que deux hautbois ou deux clarinettes peuvent exécuter, sinon sans inconvénient pour l'oreille, du moins sans difficulté, deux voix, quelque exercées qu'on les suppose, sont inhabiles à le faire : il est des intervalles rapprochés, des dissonances dont il ne faut pas abuser, bien moins encore dans le chant que dans l'orchestre; deux voix qui se rencontrent trop souvent à la faible distance d'une seconde diminuée, par exemple, finissent par se heurter, par se frotter l'une à l'autre et par produire la plus horrible cacophonie.

Cela rappelle cette plaisanterie, véritable tour de force, que faisaient quelquefois Rubini et Lablache (ailleurs qu'au théâtre) en chantant le

duo des *Puritains* à un demi-ton d'intervalle au lieu de le chanter à la tierce. Ajoutez à cela les modulations les plus..... inattendues, les retards, les anticipations et les résolutions les plus bizarres, des superpositions d'accords absolument incohérentes, et vous n'aurez encore qu'une faible idée de ce fameux duo d'amour qui dure près d'un acte, un acte de folie amoureuse, de cette partition de *Tristan et Iseult*, au sujet de laquelle M. Richard Wagner, dans la lettre que j'ai déjà citée et qui sert de préface à la publication de ses quatre poëmes d'opéras, fait les réflexions suivantes : « Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. Peut-être la devais-je à la force acquise dans la période de réflexion qui avait précédé. C'était à peu près une image de ce qu'avait fait mon maître (Charles-Marie de Weber) en m'apprenant les artifices les plus difficiles du contre-point; il m'avait fortifié, disait-il, non pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice, l'indépendance et la sûreté. » Qui croirait jamais que l'étude de la fugue et du contre-point puisse conduire un musicien, sain d'esprit, à des aberrations de ce genre!

Au milieu du duo j'éprouvai cette folle rage de l'enfant qui, désespérant d'apprendre la leçon qu'on lui a donnée à étudier, trépigne et pleure, ferme son livre avec colère et le jette bien loin de lui. De mes doigts crispés je frappai tout à coup

le clavier comme l'eussent fait les griffes d'un chat furieux, et, mêlant au hasard les mots allemands et les phrases les plus bizarres, je poussai des cris plus ou moins inintelligibles, des sons inarticulés, incohérents, sauvages. Lassen, toujours calme et souriant à peine, continuait à déchiffrer. Je me retournai pour voir quelle mine faisait le docteur. — Il avait disparu. — Alors Lassen s'arrêta, et j'allai le prier de me dire franchement s'il trouvait une grande différence entre la manière dont le duo avait fini et celle dont il avait commencé, lorsque le docteur reparut. « Continuez, nous dit-il; j'étais dans mon cabinet, mais je n'ai pas perdu une note. N'est-ce pas que c'est admirable (wunderschœn)? »

. . . . . .

En sortant de chez le docteur X., Lassen et moi nous allâmes chez le violoncelliste Cossmann, à qui nous racontâmes notre aventure. Il en rit beaucoup, et, pour rafraîchir un peu nos oreilles (les miennes surtout), il nous joua la charmante *fantaisie* qu'il venait de composer sur les plus beaux motifs d'*Euryanthe*, musique de Charles-Marie de Weber, celui que M. Richard Wagner appelle son maître et qui le fut en effet.

Un Allemand, excellent musicien, auquel je disais ce que je pense de *Tristan et Iseult*, et ce qu'en pensent aussi ceux qui admirent M. Wagner encore plus que je ne l'admire, me fit remarquer que ces dissonances qui m'avaient tant exaspéré, que ce perpétuel frottement des deux voix, lorsqu'elles chantent ensemble, était, en certaines

parties du moins, parfaitement justifié par la situation et par le texte :

ISEULT.

« O ennemie de ceux qui aiment, distance maudite! O mortelle lenteur du temps paresseux!

TRISTAN.

« O distance et proximité! irréconciliables adversaires! PROXIMITÉ CHARMANTE! MORNE DISTANCE! »

Que M. Richard Wagner veuille bien me pardonner cette innocente plaisanterie, et me permettre de lui dire que tout système suppose une idée fixe, qu'une idée fixe est une sorte de monomanie, et que de la monomanie à l'extravagance il n'y a qu'un pas... ou une partition.

Je ne connais pas la tétralogie des *Niebelungen*, et j'ignore même si elle est achevée; les uns m'ont parlé d'une scène qui, se passant sous l'eau, est écrite dans une langue sous-marine inventée par M. Wagner lui-même et tout à fait inintelligible pour le reste des mortels. Dans cette scène, le dragon Fafnir chante une mélopée, ce qui dépasse de beaucoup les aboiements de Cerbère, si merveilleusement imités par les instruments à cordes dans l'*Orphée* de Gluck. D'autres, et M. Rubinstein est de ce nombre, m'ont dit qu'au dernier festival de Carlsruhe, auquel malheureusement je n'ai pu assister, certains fragments des *Niebelungen* avaient produit un grand effet, et il m'a cité particulièrement le combat des Valkyries : le chant se déroule, exécuté par les cuivres, sur un magnifique dessin des violons, à peu près comme dans l'ouverture de

Tannhaüser, tandis que les flûtes, les hautbois et les clarinettes font planer au-dessus du motif principal le tournoiement rapide et vertigineux de leurs trilles.

M. Richard Wagner ayant pris soin de nous avertir, dans la préface que j'ai citée plus haut, qu'il interrompit sa tétralogie des *Niebelungen* alors qu'elle était déjà fort avancée, pour écrire le poëme et la musique de *Tristan et Iseult*, cet ouvrage peut être considéré comme l'expression la plus complète de son système. Je sais que ce mot est tantôt repoussé, tantôt accepté par M. Wagner; mais il me serait aussi difficile qu'à lui d'en trouver un autre pour bien rendre ma pensée et la sienne.

Jusqu'à ce que les beautés que renferme, dit-on, la partition des *Niebelungen* m'aient été plus amplement révélées, mon admiration pour l'œuvre du maître s'arrêtera, toutes réserves faites, après *Lohengrin*. Je connais bien des gens, en Allemagne comme en France, qui n'ont pas été aussi loin.

Si c'est à Dresde qu'a été exécuté pour la première fois *Rienzi*, le premier opéra de M. Richard Wagner, c'est Weimar qui, grâce aux efforts et à la persévérance de M. Liszt, a été le berceau de la renommée du grand réformateur; c'est de Weimar que sont partis, pour se répandre à travers l'Allemagne, les écrits les plus louangeurs sur les œuvres et les doctrines du maître, et c'est à Weimar que se rencontrent encore aujourd'hui, bien que M. Liszt ne soit plus là pour y souffler l'enthousiasme, ses plus chauds partisans, ses plus zélés défenseurs. Mais ne s'est-il pas laissé emporter par l'excès de son

zèle, celui qui m'a conté comme une merveille que M. Wagner avait composé un nouveau dénoûment pour l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, et qu'il avait aussi, en plusieurs endroits, modifié le chant et l'orchestre de *la façon la plus heureuse?*... Je me suis souvenu alors de ce que l'on m'avait dit autrefois, mais sans que cela m'ait jamais été prouvé, que M. Wagner, pendant son séjour à Zurich, avait réinstrumenté la symphonie en *ut mineur* de Beethoven !...

O maître, ne craignez-vous pas, pour peu que vous ayez médité sur certain précepte de l'Évangile, que dans un temps donné, dans bien longtemps d'ici, alors que vous ne serez plus que gloire et poussière, une main hardie, une main profane n'ajoute à votre partition de *Tristan et Iseult* un peu de ce charme mélodique qui lui manque, et ne traduise dans un langage plus humain et plus musical votre mélopée du dragon Fafnir?...

Nulle part en Allemagne les ouvrages de M. Wagner ne sont exécutés avec plus de soin, avec plus de perfection qu'à Weimar, et cela, malgré l'exiguïté de l'orchestre, malgré les faibles ressources dont le théâtre dispose. Là, les décors ne sont point luxueux et la mise en scène n'a rien de splendide; mais il y a, ce qui vaut mieux que le luxe des décors et de la mise en scène, il y a de véritables artistes. J'ai déjà parlé des musiciens de la chapelle grand-ducale; je veux aussi donner un souvenir à M. de Milde, basse excellente, acteur plein d'intelligence et de savoir, et répéter ce que je dis à Mme de Milde le soir de la première représentation de la *Statue*,

après qu'elle eût chanté ce pauvre rôle de Margyane, si mal vu des cantatrices françaises, avec un charme délicieux, avec une perfection sans égale. Je lui dis que je n'étais pas très au courant de certains usages allemands, mais qu'à Paris, quand un auteur voulait donner à une de ses interprètes un témoignage de sa reconnaissance et de son vif contentement, il lui demandait la permission de l'embrasser. Mme de Milde me répondit gracieusement que, sous ce rapport, les usages allemands ne différaient pas beaucoup des usages français. Oui, c'est une charmante artiste que Mme de Milde, et s'il me fallait invoquer en faveur de son talent l'appui d'un homme peut-être plus compétent que moi, celui de M. Hector Berlioz ne me manquerait certainement pas. C'est Mme de Milde qui a chanté à Weimar le rôle de Béatrice dans l'opéra de *Béatrice et Bénédict*, que M. Hector Berlioz a fait représenter pour la première fois, il y a deux ans, à Bade, et qu'aucun théâtre lyrique parisien n'a encore songé à lui demander. On se souvient sans doute de l'effet que produisit à l'un des concerts du Conservatoire, chanté par Mme Viardot et Mme Vandenheuvel-Duprez, le ravissant duo qui termine le premier acte de *Béatrice et Bénédict*, et dans lequel une très-légère réminiscence de la *Création* indique suffisamment que M. Berlioz n'est pas aussi ennemi d'Haydn qu'on a voulu le faire croire.

J'avais composé pour madame de Milde un air assez important qui, traduit et copié à Darmstadt, tardait tellement à arriver que je désespérais de le recevoir avant le jour fixé pour la première repré-

sentation de la *Statue* à Weimar. Enfin l'air arriva..... pendant la répétition générale. Madame de Milde le déchiffra comme une excellente musicienne déchiffre, et le lendemain elle le chantait sans y avoir retranché une note, sans y avoir ajouté une fioriture. Je sais bien des cantatrices françaises qui, si bonnes musiciennes qu'elles soient, n'en eussent pas fait autant.

En voyant cette petite cour de Weimar si élégante et si bien tenue, si pleine de glorieux souvenirs artistiques et si hospitalière aux artistes, je me demandais pourquoi les gouvernements avaient renoncé aujourd'hui à se faire représenter, comme cela leur était arrivé jadis, par des hommes que leur pinceau ou leur plume avait rendus illustres. La seule raison que j'aie pu me donner, c'est qu'aujourd'hui les grands peintres et les grands écrivains sont plus rares que les fins diplomates. Et cette réflexion faite, je me mis à façonner tout exprès pour la cour de Weimar un ambassadeur de fantaisie, imitant en cela cet Anglais qui, sans avoir jamais vu Gœthe, sculpta les traits du grand poëte tels que son imagination les lui représentait. Ce buste, qui n'est pas d'une ressemblance frappante, mais dans lequel il y a certainement beaucoup de noblesse et de sentiment poétique, fait partie de la collection de la bibliothèque grand-ducale.

Je recommande à ceux qui iront à Weimar et qui comprennent tant soit peu la langue allemande, le catalogue de cette bibliothèque mis en vers, et en assez bons vers, par M. Karl Grosse, le cicerone

de l'endroit. Je leur recommande aussi d'aller voir au palais du grand-duc la collection très-curieuse, dont les *Guides* ne parlent pas, des dessins originaux d'après lesquels Léonard de Vinci a exécuté les figures des personnages de la *Cène*. Il en manque deux ou trois qui se retrouveront sans doute un jour dans le musée particulier de quelque amateur plus enthousiaste que scrupuleux.

De Weimar à Eisenach, le voyage n'est pas long. Je ne pouvais guère me dispenser d'aller visiter la jolie petite ville où le grand Sébastien Bach est né, et d'ailleurs tout près d'Eisenach il y a la Wartburg avec ses souvenirs religieux et ses poétiques légendes. On ne montre pas à Eisenach la maison de Sébastien Bach comme l'on montre à Salzburg la maison où naquit Mozart et qu'une large inscription : *Mozart's Geburtshaus*, placée sur la façade restaurée, indique du reste à l'attention du voyageur. En revanche, Sébastien Bach a son tombeau à Leipzig, tandis qu'on est encore à se demander en quel endroit du cimetière de Wœhring, à Vienne, les restes de Mozart furent ensevelis. Sébastien Bach passe, dans toute l'Allemagne, pour le plus grand musicien qui ait jamais existé, et en France même, on rencontre des amateurs de musique tellement imprégnés des œuvres de Bach, qu'ils prétendent retrouver des traces de son génie, des imitations de son style dans les rares compositions modernes auxquelles ils veulent bien accorder un certain mérite. Mais aussi il est d'autres amateurs de musique que l'on terrifie avec ces simples mots : Nous allons vous faire entendre une

fugue de Bach! Peu leur importe que la fugue soit de Sébastien, d'Emmanuel ou de Guillaume; quand ils peuvent se sauver; ils se sauvent.

Les bienfaits de sainte Élisabeth de Thuringe sont racontés tout au long sur les murs de la salle principale du château de la Wartburg, et l'on me croira facilement si j'avoue que le pinceau du peintre m'a semblé moins éloquent que la plume de M. de Montalembert. Sur un des panneaux de cette même salle sont inscrits les noms des poëtes-chanteurs qui prirent part au fameux combat dont s'est inspiré M. Richard Wagner dans une des plus belles pages de sa partition. D'ailleurs, à la Wartburg, les souvenirs de *Tannhaüser* vous poursuivent, et à chaque instant l'envie me prenait d'aller rôder tout autour du Hörselberg pour voir si je n'y découvrirais pas la demeure de la déesse Holda, appelée familièrement dame Vénus dans les récits populaires. On est bien vite sous l'empire du fantastique ou du merveilleux dans ces pays où la fiction et la légende tiennent une plus grande place que l'histoire. Ce qui m'a ramené à la réalité, c'est une grosse dame russe que j'ai rencontrée dans le défilé de l'*Annenthal* et qui obstruait tellement le passage de cette vallée, où deux hommes peuvent à peine marcher de front, qu'il m'a fallu rebrousser chemin. Tout en m'éloignant, j'entendais les exclamations que cette colossale personne, emprisonnée entre les flancs des roches humides, adressait à son jeune compagnon de voyage.

Le même soir j'étais à Leipzig, et je trouvais un

abri des plus confortables au consulat de France, dont le titulaire, M. Ferdinand Dervieu, est un de mes camarades d'enfance, un de mes plus intimes amis. Là je suis resté cinq ou six jours, très-choyé, très-dorloté, passant de longues heures à fumer auprès d'un grand poële et à écouter mon hôte me jouer, de mémoire, sur un excellent piano d'Érard, tels fragments de l'œuvre de Bach ou de Mendelssohn qu'il me plaisait de lui demander. M. Ferdinand Dervieu ne doit qu'à lui-même la brillante position qu'il occupe aujourd'hui, et comme avant d'entrer dans les consulats il a étudié la diplomatie à l'école de M. le comte Walewski et de M. Drouyn de Lhuys, on n'a qu'à gratter très-légèrement le consul pour retrouver le diplomate. Pendant que j'étais à Leipzig, le théâtre ne faisait pas de brillantes affaires, et je fus très-désagréablement surpris la première fois que j'entrai dans cette petite salle asez malpropre et peu digne d'une ville qui a une si grande importance musicale. On jouait le *Freischütz;* la plupart des loges étaient vides, et les spectateurs assis aux stalles d'orchestre étaient peu nombreux. Les habitants de Leipzig protestaient, à ce que l'on m'apprit, contre une direction qui n'avait pas toutes leurs sympathies. Il n'y a pas de chapelle à Leipzig; la municipalité donne une subvention au théâtre qu'un directeur administre à ses risques et périls. Je ne connais guère en Allemagne que Hambourg et Francfort où ce genre d'administration produise d'assez bons résultats. Depuis quelques mois, le théâtre a été restauré à neuf; on a secoué

la poussière des banquettes et les toiles d'araignée ne servent plus de grillage aux loges d'avant-scène; la direction actuelle, n'ayant pas à lutter, comme l'autre, contre l'indifférence ou l'hostilité du public, pourra attendre tout doucement l'achèvement du nouveau théâtre qui, dans moins de trois ans, s'élèvera sur la belle place d'Auguste, en face du musée. Cet édifice sera, dit-on, d'un aspect monumental, et les frais en ont été couverts, en grande partie, par des souscriptions particulières.

Mais le théâtre de Leipzig, si bien aménagé qu'il soit, et quels que soient aussi le mérite de ses artistes et les ressources dont il dispose, aura toujours fort à faire pour lutter contre le *Gewandhaus* et la *Société d'Euterpe*. Ces deux sociétés rivales se partagent les dilettanti de la ville, et chacune d'elles a son public, un public fidèle et ami du progrès, qui ne l'oblige pas à la sévère monotonie d'un programme exclusivement *classique*.

En fait de sociétés du même genre, nous avons la société des concerts du Conservatoire et la société symphonique que dirige M. Pasdeloup, et j'ai déjà dit quelle place insignifiante elles accordaient l'une et l'autre aux œuvres des compositeurs modernes [1]. Une troisième est en train de se fonder, sous la direction de M. Félicien David; je lui souhaite bien sincèrement toutes les qualités que ses aînées possèdent et aussi toutes celles qu'elles n'ont pas. Je

1. Depuis que ceci est écrit, les jeunes compositeurs n'ont certainement pas à se plaindre de l'hospitalité qui leur est accordée par l'intelligent et infatigable directeur des concerts populaires (1874).

lui souhaite, par exemple, un local plus spacieux que celui du Conservatoire et plus convenable que celui du Cirque. On sait quelles magnifiques salles de concert il y a à Londres, à Moscou et à Saint-Pétersbourg; celles de Berlin, de Vienne, de Brunswick, de Francfort, de Leipzig, de Hanovre et de Munich ne sont pas moins renommées; mais ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est que la capitale du plus petit duché allemand et une foule de villes secondaires ont leur salle de concert. En Allemagne, c'est presque un établissement d'utilité publique; à Paris, les gens s'en vont gravement entendre des oratorios et des symphonies là où ils sont allés la veille voir galoper des chevaux, danser des éléphants et grimacer des singes. Aujourd'hui c'est le cirque Napoléon qui, chaque dimanche, se transforme en salle de concert; autrefois c'était le manége De Fitte. Quant à la salle Herz, bien qu'elle ait servi exceptionnellement à l'exécution de grandes œuvres symphoniques, elle n'est pas assez vaste pour contenir un public nombreux, des chœurs et un orchestre dont la puissance de sonorité, pour ne pas être amoindrie, exige que les pupitres des musiciens soient disposés en gradins sur l'estrade. Les grands concerts donnés par M. Berlioz, M. Wagner et M. Félicien David ont eu lieu à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et aux Italiens.

Si ces messieurs eussent eu à leur disposition une salle de concert, auraient-ils choisi une salle de spectacle ? Évidemment non. Le public aime à voir sur la scène des décors au milieu desquels vont

et viennent des personnages costumés, et non point assis sur des banquettes, des chanteurs en habit noir tenant un cahier de musique à la main. Aussi n'est-ce point son habitude de répondre avec empressement à l'appel des compositeurs qui lui offrent un concert dans une salle de spectacle. Les concerts de M. Félicien David aux beaux jours du *Désert* et du *Christophe Colomb* sont des exceptions, et les concerts spirituels du Théâtre Italien également; d'ailleurs, le vendredi et le samedi saints la plupart des théâtres sont fermés; on se réfugie où l'on peut.

Quand un artiste de quelque renommée arrive dans une ville d'Allemagne, il y trouve donc une salle de concert qui, n'étant point ordinairement une propriété particulière, est presque toujours mise à sa disposition par le gouvernement ou par la municipalité. Mais ce n'est pas tout : une simple visite de politesse faite au maître de chapelle, et trente ou quarante thalers versés dans la caisse des veuves, lui assurent le concours d'un excellent orchestre. En est-il ainsi chez nous? Non. Eh bien, pourquoi n'imiterions-nous pas les bons procédés artistiques des Allemands? Rien n'est cependant plus facile, surtout si le gouvernement, protecteur naturel des arts, veut bien aider à la réalisation du plan que je vais essayer d'expliquer. L'intervention de l'État, même en pleine liberté des théâtres, est une excellente chose et une sérieuse garantie pour toute espèce d'entreprise artistique; voilà pourquoi j'aime mieux m'adresser au gouvernement qu'à des spéculateurs

pour lesquels le titre de Mécène a généralement peu d'attraits.

Parmi les théâtres subventionnés l'Opéra tient le premier rang et se trouve placé dans une position toute particulière. L'Opéra est au gouvernement; le gouvernement l'administre à ses frais [1], paye les dépenses et bénéficie de sa splendeur. L'Opéra est un établissement national, un Conservatoire des grandes œuvres de l'art musical, comme la Comédie Française est le Conservatoire des grandes œuvres de l'art dramatique. Seulement, puisqu'il y a dans l'art musical deux branches bien distinctes, le drame lyrique et la symphonie, il ne me semble pas juste que l'une fleurisse et verdoie pendant que l'autre se flétrit et meurt. Nous honorons les grands maîtres de la symphonie qui sont nés et ont vécu dans un autre pays que le nôtre; nous écoutons leurs œuvres avec admiration, avec respect; pour nous, musiciens, ce sont les éternels modèles du beau et du sublime; mais si nous voulons suivre la voie que ces grands génies ont parcourue, si nous voulons les imiter, si même nous avons l'audace de nous mesurer avec eux, quels encouragements nous soutiendront pour accomplir une pareille tâche, pour atteindre un pareil but? Le public, ce juge suprême, et la critique, non moins infaillible, n'ont-ils pas dit plus d'une fois l'un et l'autre à tels compositeurs qu'il est inutile de nommer : Vous n'êtes pas

1. Qu'on n'oublie pas que ceci a été écrit il y a cent ans, il y a dix ans veux-je dire.

nés pour le théâtre, vous n'avez pas la fibre dramatique; vous êtes des symphonistes, faites des symphonies. — Eh bien, nous ne demandons pas mieux que de faire des symphonies, mais à la condition que ce soit là une carrière au bout de laquelle il y ait un peu de gloire et quelque profit, à la condition que nos symphonies, œuvres mort-nées, ne soient point condamnées d'avance, quel que soit d'ailleurs leur mérite, à l'indifférence et à l'oubli.

Haydn, Beethoven et Mozart lui-même, bien qu'il n'ait exercé les fonctions de maître de chapelle que dans les dernières années de sa vie, n'avaient qu'un signe à faire pour qu'un orchestre vînt, docile et plein de zèle, se ranger sous leur bâton de commandement; nous n'avons assurément ni Haydn, ni Mozart, ni Beethoven; mais nous avons des compositeurs dont personne ne conteste le talent et qui ont écrit de remarquables symphonies. Eh bien, demandez à ceux-ci combien de fois leurs œuvres ont été exécutées depuis une dizaine d'années.

Jusqu'à présent la symphonie s'est un peu logée à l'aventure; il faudrait d'abord lui bâtir un temple digne d'elle, et ensuite assurer sa prospérité et son développement par des encouragements réguliers et périodiques que le gouvernement peut se charger de lui fournir s'il consent à augmenter de 100,000 fr. par an les dépenses de son budget.

Je suppose que l'édification d'une salle de concert, bien aménagée, plus confortable que luxueuse et assez vaste pour contenir un personnel de

80 exécutants, 60 choristes et un public de 3000 personnes, coûte un million.....

Voilà la salle construite; la baptiser est la moindre des choses : qu'on l'appelle d'un nom grec ou français, païen ou catholique, peu importe; seulement, si l'on met une inscription au fronton du monument, si l'on adopte une devise, il faudra avoir soin de s'y conformer. Ainsi, je ne trouvais pas qu'il fût rationnel de placer sous l'invocation de la patronne des musiciens une société devant laquelle tous les musiciens n'étaient pas égaux, et je m'étonne que l'on ait appelé *concerts populaires* des concerts où l'on n'exécute ni les *Bottes de Bastien*, ni le *Pied qui r'mue*, ni la chanson du *Mirliton*, ni celle du *sire de Framboisy*, ni tant d'autres charmantes fantaisies avec lesquelles le peuple parisien a pris l'habitude de se récréer.

Le meilleur titre est celui qui dit ce qu'il faut dire et qui le dit clairement. L'Opéra et la symphonie étant placés l'un comme l'autre sous la protection du gouvernement, si le premier s'intitule : Académie impériale de musique et de danse (opéras et ballets), la salle de concerts dont je demande la création pourrait, par la même raison, s'appeler Académie impériale de musique (symphonies et oratorios). Et voici sur quelles bases elle serait organisée :

Les auteurs anciens et les auteurs modernes auraient une place égale sur le programme de chaque concert.

On donnerait trois concerts par semaine; les autres jours la salle, l'orchestre et les chœurs pour-

raient être mis à la disposition d'un artiste français ou étranger, qui en ferait la demande à qui de droit, moyennant une somme qui ne dépasserait pas 1000 fr. et qui serait versée dans la caisse de la société. Je n'ai pas besoin d'ajouter que cette demande serait discutée par un comité, composé exclusivement de musiciens, auquel il appartiendrait également d'accepter ou de refuser les œuvres soumises à son examen.

L'administrateur de la société et le chef d'orchestre, directeur général de la musique, auraient des fonctions parfaitememt distinctes; le chef d'orchestre seul serait chargé de la composition du programme.

Le répertoire ancien, tout en marchant de pair avec le répertoire moderne, y aurait une importance qu'il n'a jamais eue ailleurs, et fournirait un contingent de belles œuvres et d'œuvres sérieuses que d'autres sociétés n'ont jamais songé à lui demander. Les amateurs de musique *classique* sauraient alors que Marcello a composé plus d'un psaume, que Sébastien et Emmanuel Bach ont écrit un très-grand nombre de motets, de cantates, d'oratorios et de symphonies, que l'œuvre d'Haydn est immense, et que l'*Alleluia* de Hændel ne forme pas, à lui seul, le bagage musical de ce grand maître.

Quand un ouvrage ancien aurait rempli entièrement le programme d'une soirée, le concert suivant serait exclusivement composé d'ouvrages modernes. De cette façon-là, on exécuterait moins de fragments et plus d'œuvres complètes. On aurait

entendu la veille la *Passion* de Bach, *tout entière*, on entendrait le lendemain la *Damnation de Faust, tout entière* aussi.

Un droit fixe de huit, dix ou douze pour cent, prélevé chaque soir sur la recette, serait réparti entre les auteurs modernes, suivant l'importance ou la durée de leurs compositions.

Pour ce qui est des œuvres anciennes qui ne sont pas tombées dans le domaine public, il va sans dire qu'au concert comme au théâtre, les droits des héritiers seraient scrupuleusement respectés.

A l'exception d'une loge réservée au chef de l'État ou aux personnes de sa maison, toutes les autres places seraient des fauteuils parfaitement semblables, tarifés au même prix, et disposés de manière à former un vaste amphithéâtre.

Des peintures murales rappelleraient les faits les plus intéressants de la vie des grands artistes, et la statue de Beethoven se dresserait majestueusement sous le péristyle de la salle, de même que celle de Rossini s'asseoit familièrement derrière le contrôle de l'Opéra.

Chaque année des concerts seraient donnés pour fêter de glorieux anniversaires, et l'on chanterait des stances en l'honneur de Mozart ou de Beethoven comme on récite au Théâtre-Français des vers à la louange de Racine ou de Corneille. Les grands musiciens, bien plus que les grands poëtes, ont le privilége d'être de tous les pays.

Alors nous verrions chez nous ces grandes fêtes artistiques qui, lorsqu'elles ont lieu à Bonn ou à Leipzig, à Cologne ou à Dusseldorf, attirent des

milliers de spectateurs de tous les points de l'Allemagne.

Je ne pense pas m'écarter de mon sujet en parlant de ce qui devrait se faire chez nous à propos de ce qui se fait en Allemagne et en comparant nos institutions musicales à celles de nos voisins. L'organisation du *Gewandhaus*, société symphonique reconnue la plus célèbre de l'Allemagne, et qui a su, depuis la mort de Mendelshonn, conserver le rang auquel ce grand musicien l'avait placée, a donc pu m'amener tout naturellement à souhaiter de voir s'établir à Paris une institution du même genre, entre la société du Conservatoire et celle de M. Pasdeloup.

Quoique Leipzig ne soit, géographiquement parlant, que la seconde ville du royaume de Saxe, l'importance de ses écoles et le mérite des professeurs attachés à son université, la richesse de son commerce de librairie, dont les ramifications s'étendent dans le monde entier, les souvenirs laissés par les grands artistes qui l'ont habitée et la réputation de ceux qui l'habitent encore aujourd'hui, en font, au point de vue artistique et intellectuel, une des villes les plus considérables et les plus intéressantes de l'Allemagne du Nord.

Cependant, si jamais j'habitais l'Allemagne et qu'il me fallût choisir entre Leipzig et Dresde, je crois bien que je n'hésiterais pas. A Dresde, à côté des merveilles de l'art, il y a le spectacle d'une nature riche et accidentée, la vue d'un beau fleuve et le charme d'une vie douce et tranquille au milieu d'une population dont l'urbanité est pro-

verbiale. Le théâtre royal peut avoir, comme tous les théâtres du monde, de bons et de mauvais jours; mais, en général, les œuvres qu'on y exécute sont interprétées par des artistes du premier ordre, et les musiciens de la chapelle royale, dignes successeurs de ceux qui eurent pour kapellmeister Charles-Marie de Weber, forment un orchestre que les délicats préfèrent à celui de Berlin. C'est surtout comme orchestre d'accompagnement, habile dans l'art des nuances, que l'orchestre saxon mérite la priorité. J'ai déjà parlé de Mme Aloyse Krebs-Michalesi, l'une des bonnes cantatrices que j'aie entendues en Allemagne; il me souvient aussi de Mme Jauner-Krall, si charmante dans le rôle de Suzanne des *Noces de Figaro*, et du baryton Mitterwertzer que j'ai trouvé très-remarquable dans le personnage du comte Almaviva. Mais l'étoile du théâtre de Dresde, c'est Mme Burde-Ney, une femme admirablement douée qui est à la fois excellente chanteuse et comédienne parfaite, qualité assez rare chez les artistes allemands. Certes, les Parisiens les moins favorables à Richard Wagner reviendraient peut-être de leurs préventions, s'ils entendaient *Tannhaüser*, chanté par Mme Burde-Ney et M. Schnorr, non pas à Paris, mais à Dresde. Le ténor Schnorr von Carolsfeld, aussi célèbre en Allemagne que Niemann et Wachtel, est le fils du grand peintre qui a reproduit en fresques admirables, sur les murailles du palais de la Nouvelle-Résidence, à Munich, la magnifique épopée des Niebelungen, et auquel le roi Louis donna des lettres de noblesse en récompense de ses travaux. Les ténors

allemands ont ordinairement la voix un peu rude, et leurs notes hautes surtout ont quelque chose de guttural qui fatigue l'oreille. M. Schnorr, au contraire, possède une voix extrêmement sympathique, dont le timbre est à la fois vibrant et doux. Il est attaché aujourd'hui au théâtre de Munich.

Je n'ai pas manqué, pendant mon séjour à Dresde, d'aller visiter le tombeau de Weber au cimetière catholique de Friedrichstadt, monument d'une touchante simplicité sur lequel fleurissent deux lauriers roses, venus de Londres avec le corps de l'illustre compositeur. Weber a sa statue sur la place du Théâtre, statue de bronze modelée par Rietschel, et dont l'érection eut lieu le 11 octobre 1860. L'auteur du *Freischütz* est représenté debout, drapé dans un manteau aux plis harmonieux; il tient dans sa main droite une rose et une branche de chêne. Sur le piédestal de granit rouge sont gravés les noms de ses immortels chefs-d'œuvre.

Si j'avais le talent descriptif de mon ami Théophile Gautier, je me plairais à parler des sites pittoresques de la Suisse saxonne, du *Brand*, du *grand Winterberg*, de la *Bastei* et du *Kœnigstein*, que j'ai parcourus et visités en la très-aimable compagnie de M. Bellay, ancien élève de l'école de peinture à Rome. Mais, si nombreuses, si agréables et si variées que soient les excursions offertes au touriste par cette Suisse en miniature, il ne faut pas chercher au milieu de ces vallées mignonnes, de ces roches boisées, de ces montagnes presque

toutes sillonnées de sentiers faciles, et dont la plus haute n'a pas six cents mètres au-dessus du niveau de la mer, il ne faut pas chercher au milieu de ce gracieux paysage les effets de lumière, les grands lacs, les plaines de verdure, les sommets neigeux et toutes les magnificences qu'offre le panorama de la chaîne des Alpes. La forteresse de *Kœnigstein*, bâtie sur un rocher escarpé et accessible d'un seul côté, présente un coup d'œil assez imposant; elle a cela de particulier que c'est une des rares forteresses de l'Europe qui n'aient jamais été prises.

De Dresde à Bodenbach, on suit la rive gauche de l'Elbe, dont le cours sinueux traverse par le milieu la chaîne bleuâtre de la Suisse saxonne. Celui qui, en arrivant à Bodenbach, aurait oublié de faire viser son passeport pour l'Autriche, serait assuré de faire deux fois ce charmant voyage. J'étais en règle et je passai. Le même soir, je couchais à Prague. Voilà assurément la ville la plus curieuse de l'Allemagne, l'une des plus instructives et des plus intéressantes à visiter. Mozart l'a habitée, et c'est pour le théâtre de Prague qu'il écrivit *Don Juan* et *la Clémence de Titus*. Ce théâtre n'est pas très-renommé aujourd'hui par la supériorité de ses chanteurs ordinaires, mais des artistes étrangers y sont fréquemment appelés pour venir y donner des représentations; il n'y a pas bien longtemps que M. Naudin chantait avec beaucoup de succès au théâtre de Prague. L'orchestre est excellent et compte aussi parmi les meilleurs; M. Neswadba, qui le dirigeait avant d'être appelé

à Darmstadt, où il a succédé à M. Schindelmeisser, jouit d'une grande réputation comme maître de chapelle. Le conservatoire de Prague, à la tête duquel est placé un théoricien éminent, M. Dionis Weber, marche presque l'égal du conservatoire de Leipzig, et entre autres compositeurs de talent qu'il a formés, je citerai M. Abert, de Stuttgard, l'auteur du *Roi Enzio*. Pendant les quelques jours que je suis resté à Prague, le théâtre était livré à deux flûtistes qui y donnaient des concerts, de sorte que mon temps a été employé à parcourir la ville dans tous les sens, à admirer les monuments, les antiquités, les châteaux, les palais et les églises disséminés dans les différents quartiers. J'allais du Hradschin au Kleinseite, de la cathédrale de Saint-Vit au palais Wallenstein; puis je montais au Laurenzberg, d'où l'œil embrasse toute la ville et ses environs; la Moldau, son vieux pont de pierre et ses îles verdoyantes; le Wyssehrad, moins florissant aujourd'hui qu'au temps de la reine Libussa, et au loin, à l'horizon, une partie de la chaîne des Sudètes. En passant le Kœnigsbrücke (le pont du roi), je ne manquais jamais de me découvrir devant la statue de saint Jean de Nepomuk, car j'ai l'habitude, dans quelque pays que je me trouve, de me conformer aux usages des habitants, de ne les blesser ni dans leurs croyances, ni même dans leurs superstitions. De nombreux pèlerins viennent chaque année, le 16 mai, se prosterner aux pieds de la statue de Saint Nepomuk, lequel, on le sait, fut jeté dans la Moldau par ordre de l'empereur Venceslas. Ces processions ont quelque chose de

touchant; dans le Tyrol et dans les Vosges, où les lieux de pèlerinage ne manquent pas, j'ai rencontré bien souvent des groupes de villageois qui traversaient les forêts en chantant les louanges du bienheureux auquel ils apportaient leur offrande ou dont ils venaient d'implorer le secours; et chaque fois j'éprouvais une véritable émotion en entendant ces chants si simples qui se perdaient peu à peu dans l'éloignement et que je me répétais à moi-même quand je ne les entendais plus.

Le *Judenstadt* est un des quartiers les plus anciens de Prague; c'est là qu'est situé le vieux cimetière juif, dont les milliers de tombes disparaissent sous le feuillage épais et les branches entrelacées des viornes et des sureaux. A quelques pas de ce cimetière, s'élève la synagogue appelée *Altenschule*, monument de la plus haute antiquité, à l'intérieur duquel le jour pénètre à peine, et dont les murs sombres et enfumés suintent l'humidité et la crasse. Il paraît que cette synagogue est restée enfouie sous terre pendant plus d'un siècle; on ne peut pas dire qu'elle en soit sortie tout à fait.

Avant d'arriver à Vienne, j'ai voulu m'arrêter à Brünn pour visiter l'ancienne forteresse du Spielberg, convertie en caserne depuis une dizaine d'années. J'ai pénétré dans le *carcere duro* où fut enfermé Silvio Pellico, et l'on m'a montré aussi d'autres cachots bien plus terribles encore. Dans un souterrain en forme de boyau, j'ai vu sur la muraille les empreintes creusées par les prisonniers qui y étaient adossés. Ces malheureux, placés

les uns à côté des autres et retenus par la même chaîne, étaient forcés de conserver jusqu'à leur mort une immobilité presque continuelle. La bonne femme qui me servait de cicérone m'expliquait tout cela avec le calme le plus parfait, et d'ailleurs son récit, remontant à une époque très-éloignée, ressemblait plutôt à quelque fantastique légende.

A mesure que l'on avance vers le sud de l'Allemagne, on s'aperçoit aisément que les peuples d'origine et de race différentes, placés sous la même domination, tout en s'initiant aux beautés de la musique allemande, n'ont rien perdu de leur prédilection pour la musique originale et caractéristique de leur pays. Chez les Hongrois, les Bohémiens et les Polonais, comme chez les Italiens de la Vénétie, la musique est un des moyens par lesquels la nationalité de ces peuples se maintient et se manifeste. Aussi à Vienne, où se trouvent réunis les éléments cosmopolites qui constituent l'empire autrichien, y a-t-il, dans des proportions plus considérables qu'ailleurs, d'égales chances de succès pour le théâtre allemand, le théâtre italien, l'orchestre de Strauss et les concerts donnés par les musiciens tziganes. Il y a même, en dehors des traductions d'opéras français qui se jouent au théâtre impérial de la cour, une place spéciale pour la musique parisienne, dont l'aimable M. Offenbach s'est fait le spirituel pontife, et l'on montrait encore, il n'y a pas bien longtemps, le théâtre qui lui était consacré : c'était le *Théâtre du quai*, dirigé par M. Treumann. Un soir que je me pro-

menais dans les allées du *Volksgarten* avec le colonel de Ramberg, frère du peintre de Weimar, et l'un des plus brillants officiers de l'armée autrichienne, il me sembla qu'une grande rumeur se répandait au loin; je vis des gens qui couraient dans la direction du Danube; le tocsin sonna, les musiciens de l'orchestre de Strauss s'arrêtèrent au milieu d'une valse, et le ciel se colora de lueurs rougeâtres. C'était le *Théâtre du quai Franz-Joseph* qui brûlait; j'aperçus bientôt au milieu d'un tourbillon de fumée les flammes de l'incendie. Il était onze heures du soir; bien des gens, réveillés dans leur premier sommeil par les cris de la foule, étaient passés sans transition de leur couche paisible aux agitations de la rue; d'autres, plus timides, s'étaient mis aux fenêtres, et en haut comme en bas il y avait d'excellentes physionomies.

Quelle que soit la destination d'un monument, c'est toujours une chose fort triste que de le voir brûler, mais c'est souvent un magnifique spectacle. Les pompes jouaient avec un ensemble, avec une rapidité admirables, et certes l'eau ne manquait pas; fort heureusement le *Théâtre du quai* était assez isolé pour qu'il pût brûler sans danger pour les maisons voisines. A deux heures du matin, la seule partie de l'édifice qui fût encore debout s'écroula tout d'une pièce ave un fracas épouvantable : c'était la fin. Le peuple se retira en bon ordre, sauf quelques curieux qui voulurent voir fumer les dernières planches, ces planches sur lesquelles, la veille encore, les dieux de l'Olympe s'étaient trémoussés si joyeusement. Au moment où

j'allais m'éloigner, un de mes voisins fit cette réflexion, tout empreinte d'une douce philosophie allemande : « Le théâtre de M. Treumann a vu certainement de meilleures soirées que celle-ci, mais jamais il n'avait attiré tant de monde. » M. Treumann dirige aujourd'hui le *Karl-Theater*, où se jouent ces *Possen* qui font les délices des Viennois; *Possen*, en allemand, signifie facéties, bouffonneries, pièces burlesques.

L'habile impresario, en changeant de domicile, n'a point négligé d'emporter avec lui toutes ces opérettes qui composent le fond le plus amusant de son répertoire, et que j'ai vues brûler sans chagrin, tant j'étais convaincu qu'elles renaîtraient de leurs cendres.

Le répertoire des Bouffes-Parisiens est très-populaire en Allemagne, aussi bien à Berlin qu'à Vienne, et je sais qu'il y a chez nous des musiciens qui s'en étonnent. Pourquoi cela ? Les Allemands ne sont point un peuple tellement grave, qu'ils n'aiment parfois à s'égayer, et ils admettent parfaitement la farce, la parodie à côté de la chose sérieuse. Ils ont applaudi la veille une symphonie de Beethoven ou un opéra de M. Richard Wagner; ils iront le lendemain se divertir aux joyeuses extravagances de *Bataclan* ou d'*Orphée aux enfers*, et cela sans faire courir le moindre risque à leurs convictions musicales.

En France, au contraire, il y a des gens qui se laissent aller, dans leur manière d'apprécier la musique, à des confusions déplorables, et quand ils ont dit d'un chef-d'œuvre : *Ce n'est pas amu-*

sant, c'est la condamnation du chef-d'œuvre. Par contre, ils hésitent rarement à affirmer que ce qui est amusant est sublime. Ainsi, à ceux qui refusent toute espèce de valeur à M. Jacques Offenbach, d'autres répondent qu'il est un des premiers musiciens de son époque. Cette exagération, qui se fait si souvent remarquer dans les jugements portés par la majorité du public sur les compositeurs et sur leurs œuvres, est un des signes les plus évidents de son manque absolu d'éducation musicale.

Meyerbeer, qui s'y connaissait, a vanté plus d'une fois devant moi le talent de M. Offenbach, et, comme on m'a reproché d'être beaucoup trop exclusif dans mes appréciations en matière d'art musical, je ne veux point laisser échapper l'occasion de déclarer que je n'ai jamais partagé complétement la manière de voir de quelques-uns de mes confrères à l'égard du spirituel fondateur des Bouffes. Dieu me garde de devenir jamais un musicien assez sévère pour m'effaroucher d'un éclat de rire. M. Jacques Offenbach n'est peut-être pas sans défaut ; mais il a une précieuse qualité, c'est d'être original et de boire assez habituellement dans son verre. J'ajouterai que, comme il est homme d'esprit et de sens, les quolibets et les coups d'encensoir l'atteignent peu. Il trace droit son petit sillon et ne se croit pas plus le rival de Mozart ou de Cimarosa que M. Dantan ne se crut le rival de Phidias le jour où, préludant à des travaux plus sérieux, il fit cette collection de statuettes qui le rendit célèbre.

Je doute cependant qu'une œuvre sérieuse sorte jamais de la plume qui a écrit les excen-

tricités d'*Orphée aux enfers* et de la *Belle-Hélène*.

La salle Treumann étant incendiée, le Théâtre-Impérial de la cour étant fermé, je me consolais de ne pouvoir entendre le ténor Wachtel en allant passer mes soirées, pendant mon séjour à Vienne, tantôt au *Volksgarten*, tantôt au casino Dommayer ou dans les jardins du Nouveau-monde (Neuwelt), à Hietzing. Là je prenais plaisir à écouter le charmant répertoire de Strauss auquel ses fils, dont deux sont à Vienne (le troisième habite Saint-Pétersbourg) ont ajouté une foule de jolies valses, d'airs de danse et de fantaisies. Je ne sais que par ouï-dire ce qu'était l'orchestre de Strauss à l'époque où le père vivait; tel qu'il est aujourd'hui, il me paraît sans rival pour le genre de musique qu'il exécute; les fils continuent les traditions de leur père, et la meilleure société de Vienne se donne rendez-vous au *Volksgarten* ou à Hietzing chaque fois que l'orchestre de Strauss est annoncé sur l'affiche. Malheureusement la valse et la mazurka laissent une place trop grande aux pots pourris pour lesquels on a en Allemagne, et surtout à Vienne, une prédilection toute particulière. Je n'ai jamais fort goûté ce genre de composition dans lequel les motifs les plus disparates se heurtent et donnent à l'oreille des déceptions étranges : après la Prière du *Freischütz*, à peine ébauchée, la *Tarentelle* de Rossini, bientôt interrompue par le *Miserere* du *Trovatore*, et ainsi de suite. Nous avons l'orgue de Barbarie, les virtuoses de l'accordéon, les chanteurs de rue et bien d'autres calamités encore; mais au moins nous ne laissons pas le pot-

pourri acquérir droit de cité chez nous, et on ne le voit figurer qu'exceptionnellement sur les programmes de nos concerts publics.

C'est au *Volksgarten* que j'ai entendu pour la première fois les frères Farkas, de Raab, renommés parmi les plus célèbres musiciens tziganes de la Hongrie. Ils sont un peu plus nombreux que les frères Siamois et dirigent un petit orchestre d'instruments à corde : violons, altos, violoncelles, contrebasses et tympanon ou *zimbala*. On donne également le nom de *chapelle* à ces sociétés d'artistes voyageurs qui vont donner des concerts de ville en ville. Leur répertoire se compose naturellement d'airs bohémiens et hongrois, de *frischka*, de *lassan* et de *csardas*, qu'ils exécutent sans musique et auxquelles ils ajoutent à chaque exécution nouvelle de nouvelles variations et de nouvelles fioritures. L'improvisation est un des caractères saillants de la virtuosité des musiciens tziganes. Celui des frères Farkas qui jouait du tympanon m'étonna prodigieusement par la rapidité de son jeu, par la profusion des arabesques dont il entourait le thème principal, et aussi par les effets piquants et tout nouveaux pour moi qu'il tirait d'un instrument que je n'avais jamais entendu. Il n'est peut-être pas inutile que j'ouvre ici une parenthèse pour dire que le tympanon se joue comme l'harmonica, avec cette différence que les petites baguettes frappent des cordes de laiton et d'acier au lieu de frapper des touches de verre. Ces cordes sont à peu près disposées comme celles du piano dans la table sonore, et le son qu'elles produisent

a beaucoup d'analogie avec celui du psaltérion, de la harpe et de l'épinette. Le premier violon ne me surprit pas moins, tant il y avait de brio, de fantaisie et de grâce pittoresque dans les évolutions de son archet. Ce n'était assurément ni l'ampleur magistrale de Vieuxtemps, ni la verve éblouissante de Sivori, ni la classique pureté de Joachim ; c'était autre chose : un mélange de poésie sauvage et d'élégance naïve, les traits les plus brillants succédant à des phrases d'une mélancolie élégiaque, et tout cela exécuté avec la plus entière indépendance de la mesure et du rhythme ; aussi je ne pus m'empêcher de reporter sur les artistes accompagnateurs un peu de mon admiration pour le virtuose. C'est surtout en entendant exécuter par l'orchestre des frères Farkas une marche hongroise que j'avais déjà entendue deux années auparavant à Innsbruck, que je pus me rendre compte jusqu'à quel point les musiciens tziganes possèdent l'art de transformer un motif, de le varier et de le présenter sous les aspects les plus différents. Je me suis donné le plaisir de transcrire pour l'orchestre cette marche dont l'auteur m'est inconnu, et qui a plus d'un point de ressemblance avec celle de Racoczy, si savamment instrumentée par M. Hector Berlioz.

On ne peut se faire une idée du déluge de fioritures, d'arpéges, de trilles, de gammes chromatiques et d'enjolivements multiples répandu par le caprice du zymbalier sur les phrases caractéristiques de cette composition originale. Certes il ne faudrait pas essayer de retrouver dans ce genre d'improvisation, où les Hongrois excellent, les pro-

cédés à l'aide desquels sont écrites les variations des maîtres *classiques* du piano, ni ceux dont se servent, d'après M. Henri Herz, nos plus habiles arrangeurs modernes.

« Le violon et la zymbale constituent le principal intérêt de l'orchestre bohémien, les autres instruments ne servent d'ordinaire qu'à doubler l'harmonie, à marquer le rhythme et à former l'accompagnement : ce sont pour la plupart des flûtes, des clarinettes, quelques cuivres, un violoncelle, une contrebasse et des seconds violons, selon qu'il se peut. Le premier violon déroule tous les serpentements parcourus par le caprice du virtuose et le zymbalier rhythme cette course, en se chargeant d'indiquer l'accélération, le ralentissement, l'énergie ou la mollesse de la mesure. Il manie avec une singulière dextérité et agilité de prestidigitateur les petits marteaux de bois avec lesquels il parcourt les cordes qui remplacent, dans cette primitive ébauche du piano, ceux que font mouvoir les touches de celui-ci. Le zymbalier partage avec le premier violon le droit de développer certains passages, de prolonger à l'infini certaines variations, selon son bon plaisir du moment. Il fait nécessairement partie des virtuoses solistes de la bande, comme l'on dit dans l'argot musical de la Bohême civilisée. L'on voit bien aussi de temps en temps un violoncelle ou une clarinette assez distingués rivaliser avec eux et se livrer pour leur part aux prérogatives de l'improvisation illimitée. Il y en a qui se sont acquis beaucoup de renom, mais ils n'en sont pas moins toujours des exceptions. »

J'ai emprunté cette citation au livre de M. Liszt: *des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, afin de compléter les détails que j'ai donnés sur les musiciens tziganes et leurs procédés d'exécution. M. Liszt, mieux que personne, pouvait parler des Bohémiens et de leur art. S'il n'a pas, comme l'Anglais Borrow, vécu de leur vie nomade, il les a visités souvent dans leurs tribus; ils lui ont fait fête, et il les a suivis dans leurs courses vagabondes à travers les *pustas*, les *sulyasen* et les *kanaszen* de son pays, pour les retrouver plus tard à Kiew, sous leurs tentes triangulaires, dans les salons aristocratiques de Moscou et à l'ombre des forêts de l'Ukraine. Il y a quelques années déjà que le livre de M. Liszt a été publié; je voudrais donner à ceux qui ne l'ont pas encore lu l'envie de le lire. Ils y trouveront mêlées à des récits très-attrayants, à des descriptions pleines de poésie et de couleur locale, des dissertations philosophiques du plus haut intérêt, et tout cela écrit dans un style imagé qui est bien assurément l'affirmation exacte de la brillante personnalité de l'auteur. Pour posséder cette richesse, cette variété d'expressions qui surprennent quelquefois le lecteur, il faut, comme M. Liszt, connaître presque autant de langues et de dialectes que le cardinal Mezzofante et les parler couramment.

J'ai eu plus d'une occasion, en allant de Vienne à Orsova, d'entendre des musiciens tziganes; mais, même à Pesth, je n'ai pas rencontré des virtuoses dignes d'être comparés aux frères Farkas. Les meilleurs orchestres étaient presque toujours unique-

ment composés d'instruments à cordes, et il me semblait que les cuivres et les clarinettes réservaient leurs fanfares éclatantes et leurs accents nazillards pour les guinguettes, les brasseries en plein vent, les bals publics et autres établissements assez mal fréquentés, où la musique ne doit être autre chose qu'un prétexte ou un stimulant. En cela, on le voit, il n'y a pas une très-grande différence entre les fonctions et les aptitudes de certains musiciens tziganes et celles de nos orchestres de barrière.

Un jour que j'étais parti d'Orsova pour aller visiter à Mehadia les bains d'Hercule, situés à peu de distance de la frontière valaque, j'aperçus sur la route deux chars qui s'avançaient vers moi, traînés par des chevaux bizarrement harnachés, dont les grelots, en tintant, excitaient l'ardeur et accéléraient la course. Des femmes, des hommes et des enfants, étaient empilés sur ces véhicules rustiques, assez semblables à ceux dont se servent les paysans de l'Alsace. Les automédons qui les conduisaient avaient le teint bistré, la barbe longue, les cheveux noirs et luisants comme l'aile du corbeau; ils étaient coiffés de chapeaux de feutre à larges bords, et je vis leur fauve prunelle me lancer un regard dans lequel il y avait plus d'indifférence que de curiosité. C'étaient des bohémiens en voyage, et je n'oublierai jamais l'impression que me laissa leur rencontre, rapide comme une apparition. Si rapide qu'elle fût, je pus cependant admirer deux belles jeunes filles, vêtues d'un haillon, parées de colliers de coquillages et de pendeloques de métal,

se dressant fières et superbes, semblables à des statues de bronze, sur l'un des côtés du char qui les emportait à toute vitesse vers les forêts voisines, et je compris en un instant les fascinations étranges que des créatures de cette espèce ont exercées et exercent encore sur les boyards moscovites. « On a beaucoup parlé, dit M. Liszt, des bayadères et des almées de l'Inde, des voluptueux enivrements de leur beauté; pourtant lorsqu'il en est venu à Paris, elles sont reparties sans que Paris fût en émoi pour cela. Mais les bohémiennes ne quitteraient pas impunément Moscou. Elles s'y sont fait place dans les archives des premières familles de l'empire, place marquée en rouge et en noir, en plaisirs sans pareils et en pertes irréparables. Elles sont devenues la terreur des mères et des tuteurs, et si l'on écoute parler ceux-ci, on les entendra conter, avec effroi et horreur, l'histoire de plus d'un prince qui aura dévoré avec elles, en fêtes et en festins, danses et punchs, joies et délices, tout son patrimoine de millions au bout de quelques étés; de tel comte qui se sera tué de rage de ne pouvoir concourir avec eux; de plus d'un jeune seigneur qui aura puisé auprès d'elles le dégoût de la vie et de tous ses biens. De moins jeunes, de moins forts y trouvent une douce stupidité, et se complaisent à les posséder, par les yeux, toujours et toutes à la fois, comme un Theriaki. Qui pourrait compter et énumérer leurs moins brillantes, moins illustres et plus nombreuses victimes encore? On en comprend la foule en voyant ces magiciennes qui sont belles en effet, et dont les chants

peuvent porter l'ivresse même dans les cerveaux que leurs poses séductrices ne troubleraient pas. »

Au risque d'être une de ces victimes « moins brillantes et moins illustres » dont parle M. Liszt, je me serais volontiers aventuré au milieu de quelqu'un de ces camps bohémiens dont je voyais briller les feux, le soir, à mesure que j'approchais de Méhadia. Mais je voyageais seul, sans guide pour me conduire et me servir d'interprète; d'ailleurs, je n'avais pas pour mission d'aller examiner de trop près les charmes fascinateurs des beautés tziganes.

De retour à Vienne, je fus revoir les riches collections du Belvédère, où, tout en admirant une foule de chefs-d'œuvre (beaucoup de tableaux et fort peu de statues), je ne retrouvai pas les sensations que j'avais éprouvées au musée de Dresde. Il est certain qu'il n'y a pas au Belvédère l'équivalent de la *Vierge de Saint-Sixte*, de la *Nuit* du Corrége ou de la *Madone* d'Holbein. A Vienne comme à Paris, les musées sont beaucoup plus fréquentés par les étrangers que par les indigènes, et le dimanche, en hiver ou en été, ce n'est pas dans les galeries du Belvédère qu'il faut aller étudier les mœurs du peuple viennois. Les trente-deux faubourgs de Vienne fourmillent d'établissements publics où des gens de toutes conditions se rencontrent, s'asseoient à la même table, mangent et boivent, parlent peu, valsent beaucoup et écoutent avec un suprême plaisir les pots-pourris joués par un orchestre qui, même dans les établissements d'un ordre inférieur, n'est jamais absolument mauvais. Pendant la belle

saison, la population se répand dans les villages et dans les châteaux environnants, à Dœbling, à Schœnbrunn, à Hietzing, à Laxenburg et à Baden. Là aussi, il ne manque pas de restaurants et de guinguettes en plein air où les festins s'improvisent, et où les valses ne s'achèvent pas; la bière de Hallein mousse dans les grands verres; les kiosques abritent des orchestres militaires et des bandes de musiciens tziganes; les grands arbres et les charmilles ombreuses appellent les promeneurs, et madame la conseillère ou madame la doctoresse marchant fièrement en compagnie de son époux, ne s'effarouche point du voisinage de la grisette qui sautille au bras de son amoureux. C'est un bon peuple que le peuple viennois : il est honnête et il est poli; il est serviable sans ostentation, gai sans turbulence et tout à fait exempt de préjugés. Madame de Staël, en vantant son urbanité et ses aptitudes gastronomiques, son intelligence, sa bonhomie et son assiduité au travail, semble lui pardonner assez volontiers la frivolité de ses goûts et la légèreté de ses mœurs. J'ajouterai que le peuple viennois est un peuple heureux, et certes ce n'est pas à lui qu'il faut dire que l'argent fait le bonheur, car les coffres de ses boutiques et les poches de ses habits ne sont bourrés que de papier. On croirait vraiment qu'à Vienne un ducat ou un thaler sont aussi rares qu'en France une pièce de monnaie frappée à l'effigie du roi d'Yvetot.

Je ne crois pas qu'il existe de voyage plus agréable ou plus pittoresque à faire en chemin de fer que celui de Vienne à Trieste en passant par le

Semmering. A chaque instant c'est un nouveau point de vue et une surprise nouvelle; vous sortez d'un tunnel pour courir sur les arches d'un viaduc; les wagons serpentent sur le flanc de la montagne, et, comme au fond d'un précipice, vous apercevez alors les villages que vous venez de côtoyer, à demi cachés par des bouquets de verdure et coquettement assis au bord d'un filet d'argent qui tantôt était une rivière. Il a fallu une grande intelligence et des efforts surhumains pour accomplir un pareil travail et vaincre si heureusement les obstacles que la nature opposait à la volonté de l'ingénieur. Je ne puis entrer ici dans plus de détails : des plumes autrement exercées que la mienne et aussi bien plus compétentes ont décrit en maintes occasions les merveilles d'art du Semmering et énuméré les immenses travaux exécutés d'après les plans de M. Carlo di Chega.

Je me suis arrêté vingt-quatre heures à Gratz, capitale de la Styrie, jolie ville dont la position rappelle celle de Salzburg. Le soir, en me promenant sur les glacis qui ont remplacé les anciennes fortifications, j'entendis les fanfares d'un orchestre militaire, et je vis, au milieu d'une vaste enceinte, une sorte de bûcher surmonté d'un grillage en forme de cloche. Une affiche placardée à la porte d'entrée m'apprit qu'un homme incombustible, venu des provinces italiennes, allait bientôt se livrer aux flammes devant des milliers de spectateurs qui déjà avaient pris place sur les gradins. Je donnai quelques *kreutzer*, et j'entrai. Au bout de trois longs quarts d'heure d'attente, le saltimbanque fit savoir

au peuple qu'une indisposition subite l'empêchait de réaliser l'expérience promise. Alors quelques gamins s'élancèrent vers le bûcher, y ajoutèrent tout le bois que d'autres étaient allés chercher aux alentours, et y mirent le feu. L'orchestre se tut; on apporta de la bière aux musiciens, et c'est à peine si l'on entendit quelques murmures dans la foule; chacun rentra chez soi en se disant que peut-être l'homme incombustible n'était pas très-sûr de son incombustibilité, et qu'après tout il valait mieux le croire malade que de le voir rôtir. Pendant ce temps-là, l'ingénieux Italien et son compère comptaient leur recette, qui avait été bonne, et décampaient. Je cite cela comme un trait de mansuétude dont les mœurs du peuple, en Autriche, fournissent des exemples fréquents.

Pendant que j'étais à Trieste, le futur empereur du Mexique habitait son château de Miramar, bâti sur la pointe d'un rocher, à l'extrémité d'un vaste jardin dont on ne soupçonne guère la végétation luxuriante avant d'y être entré. Cette construction, d'une architecture un peu lourde, est surtout remarquable par sa situation exceptionnelle. L'œil embrasse d'un côté l'immensité de la mer, et se repose agréablement du côté opposé sur de riantes collines toutes parsemées de villas. En revenant de Miramar, je sentis les premières approches de la *bora*. Je n'eus pas besoin d'engager mon automédon à fouetter ses maigres coursiers. A travers les flots de poussière qui tourbillonnaient au milieu de la route, j'aperçus l'archiduc Maximilien et sa jeune épouse dans une

élégante voiture lancée à toute vitesse, et ne paraissant pas se soucier plus que moi de rester trop longtemps exposés au désagrément de la bourrasque.

Je me rendis de Trieste à Venise par la voie ferrée. La faveur dont j'avais été l'objet de la part des compagnies des chemins de fer autrichiens ne me laissait pas le choix entre ce moyen de locomotion et un autre; mais plus tard, conduit par un gondolier qui ne chantait pas, je pus me donner la jouissance du magnifique tableau que présente Venise lorsqu'on y arrive par mer. A Venise, on ne chante plus. Le théâtre de la Fenice est fermé depuis bien des années déjà, mais la salle, que j'ai visitée, est aussi propre, aussi bien époussetée, aussi étincelante que si elle devait se rouvrir demain. Le soir, à l'heure où la musique autrichienne joue sur la place Saint-Marc, les promeneurs ne sont pas rares; on circule sous les arcades, on se range autour des musiciens et l'on prend des sorbets. Des chanteurs ambulants alternent quelquefois avec l'orchestre militaire; ce ne sont pas des tziganes, ce sont des Italiens qui mendient en chantant. Quand la chanson est finie, quand la recette est faite, l'homme prend son violon sous son bras, la femme cache sa guitare sous son châle, et ils s'en vont chanter ailleurs. Cela se fait ainsi dans tous les pays, c'est vrai; mais, je ne sais pourquoi, chaque fois que je rencontrais de ces artistes mendiants à Venise, je m'imaginais que, s'ils le voulaient bien, ils pourraient peut-être me confier le secret de quelque lamentable histoire.

Un jour que je m'étais arrêté, sous la tour de l'Horloge, devant une boutique d'objets vénitiens, le marchand vint à moi d'un air bienveillant et m'offrit d'entrer. Il avait de fort bonnes manières et quelque chose d'engageant dans la physionomie : nous causâmes assez longtemps ou plutôt je l'écoutai avec beaucoup d'intérêt. Cet homme avait été soldat sous Manin; il avait joué un rôle très-actif dans différentes escarmouches, et il me raconta comment lui et ses camarades s'y prenaient pour tromper la vigilance des sentinelles autrichiennes, les désarmer au besoin, et faire entrer des sacs de farine dans la place assiégée. Tout cela était dit simplement et sans la moindre intention apparente de se montrer à moi comme un héros. « Ah! nous avons vu de tristes jours? ajouta-t-il, et le pain que nous mangions alors était un peu dur. On en conserve des échantillons à l'arsenal. Allez les voir. Les plus grandes dames de Venise broyaient elles-mêmes le grain, et elles travaillaient avec une telle ardeur que les pierres dont elles se servaient, usées par le frottement, mêlaient la poussière du grès à la farine du froment. Ces pierres meulières ont été achetées par un médecin de Venise qui en a fait daller le péristyle de sa maison. J'ignorais cela, moi qui suis Vénitien; c'est un Anglais qui me l'a appris. »

Que ceux qui iront à Venise fassent comme moi, et quand ils auront visité Saint-Marc et le pont des Soupirs, le palais des Doges et le Rialto, les églises *dei Gesuiti, della Salute* et de *Santi Giovanni e Paolo;* quand ils auront admiré l'*Assomption* du Titien et la *Vierge* de Jean Bellin, qu'ils ne manquent pas

d'aller visiter au *Traghetto di San Canziano*, la maison du docteur ***.

Venise laisse au voyageur une impression de mélancolie. Ce qui attriste surtout, c'est la vue de tant de palais déserts... et l'étranger qui se promène à travers ces appartements inhabités écoute d'une oreille distraite l'énumération faite par quelque vieux serviteur, transformé en cicérone complaisant, de toutes les richesses, de tous les souvenirs qui y sont entassés.

Si l'on ne chante plus à Venise, on ne chantait guère à Vérone au moment où j'y ai passé. Aucun combat de gladiateurs n'était annoncé dans l'amphithéâtre; on n'y donnait même pas de ces farces italiennes dont Henri Heine a noté le souvenir dans la première partie de ses *Reisebilder*. J'engage les âmes poétiques à se faire montrer, par le jardinier préposé à la garde de cette relique, le cercueil de pierre où l'on prétend que fut enfermée l'amante de Roméo; quelques Anglais, trop impressionnés par le drame de Shakespeare, en ont détaché, il est vrai, plus d'un petit fragment qu'ils ont emporté dans leur sac de voyage; mais c'est encore un assez curieux morceau de sculpture, et je ne serais pas fâché que d'autres, en le voyant, éprouvassent la même déception que moi.

A mesure qu'on avance sur la route de Trente et de Botzen, les *la-la-itou* venant de la montagne charment l'oreille du voyageur. J'aime beaucoup les Tyroliens; ils sont beaux, ils sont braves, ils sont hospitaliers, et c'est à tort, je le crois, qu'on leur a reproché « d'être serviles, de trafiquer de

leur personnalité, de leur nationalité, et de s'en faire une source de gain à l'étranger. » Ceux qui s'en vont de ville en ville chanter leurs refrains montagnards ne me paraissent point faire en cela un métier indigne; ils sont artistes à leur manière, et conservent au milieu de leurs pérégrinations l'amour et le souvenir du pays. Les Tyroliens se battent pour leur propre compte; ils ne se transforment point en aubergistes aussitôt qu'un étranger vient frapper à la porte de leurs chalets, et ne méritent pas plus que les Hongrois d'être traités de *komœdianten*, dans le sens ironique du mot, parce qu'ils ont, comme ceux-ci, le bon goût de préférer aux modes bourgeoises de notre époque la pittoresque élégance de leur costume national.

J'avais déjà, dans un précédent voyage, parcouru à pied une partie du Vorarlberg et du Tyrol, mais je n'étais pas allé jusqu'à Salzburg. J'ai voulu voir la patrie de Mozart et le monument qui fut élevé en 1842, sur la petite place Saint-Michel, à la mémoire de l'illustre compositeur. Un peu plus loin, dans l'église Saint-Pierre, on m'a montré le tombeau de Michel Haydn, auprès duquel est conservé le cœur de son frère Joseph. La position de Salzburg est vraiment admirable, et la manière dont en parle sir Humphrey Davy n'a rien d'exagéré. Nulle part, en effet, dans toute l'Allemagne, la nature n'a su se montrer aussi pittoresque, aussi charmante et aussi belle. Pour bien voir Salzburg et ses environs, il faut monter sur une petite élévation que l'on appelle le Mœnchsberg, située à droite de l'ancienne forteresse de Hohen-Salzburg.

La vallée de la Salzach apparaît alors dans toute son étendue, avec sa ceinture de montagnes, ses bois épais, ses plaines fertiles, ses couvents et ses châteaux. L'un des plus curieux est le Leopoldskron, dominé par le sombre Untersberg dont les mystérieuses cavernes servent de retraite à Frédéric Barberousse. Le grand empereur, assis devant une table de pierre et entouré de ses compagnons d'armes, compte les poils de sa longue barbe blanche en attendant le grand jour de la résurrection. Ainsi dit la légende, ou à peu près.

Le soleil allait disparaître à l'horizon quand je commençai à gravir la pente escarpée qui conduit au Capucinenberg. Ces *ex-voto* parsemés tout le long de la route; ces cavernes où des personnages de grandeur naturelle et grossièrement enluminés semblent les acteurs vivants des scènes de la Passion; toute cette fantasmagorie religieuse à l'aide de laquelle on entretient l'esprit de superstition chez les populations des provinces autrichiennes, et particulièrement dans la Bohême et dans le Tyrol, me plongea dans une espèce de mélancolie qu'il me fut impossible de maîtriser. Peu à peu les dernières lueurs du crépuscule s'éteignirent, et je hâtai le pas pour ne pas me trouver, la nuit, au milieu de ce bizarre assemblage de soldats romains, de cadavres aux plaies saignantes, de femmes éplorées, de pontifes barbus, de saints martyrs et de larrons crucifiés.

Le lendemain j'étais à Munich. Assis dans la tête de la Bavaria et regardant à travers les yeux de la belle géante, je pus juger du contraste que pré-

sente la plaine stérile au milieu de laquelle la capitale de la Bavière est située, avec ce magnifique pays de Salzburg que j'avais tant admiré la veille.

On ne s'attend pas, sans doute, à ce que je passe en revue les *fac-simile* des innombrables monuments de tous les styles et de toutes les époques, dont la fantaisie du roi Louis a décoré les rues et les places publiques de sa capitale. Parmi ces édifices il en est quelques-uns, spécimens des chefs-d'œuvre de l'ancienne Grèce, dont la façade est ornée de fresques agréables à l'œil et que regardent avec plaisir ceux-là même à l'esprit desquels ces charmantes allégories ne rappellent aucun souvenir. Les fresques du théâtre de la cour ont été peintes d'après les dessins de Schwanthaler; la salle est grande et d'une excellente sonorité. J'ai déjà dit qu'on y exécuterait, si faire se peut, la partition de *Tristan et Iseult*. Quant à la tétralogie des *Niebelungen* (car, en comptant le prologue, c'est bien une tétralogie), si les vœux de M. Richard Wagner sont jamais exaucés, ce n'est pas au théâtre de Munich qu'elle sera représentée. L'auteur a pris la peine d'expliquer longuement, dans une préface publiée en tête de son poëme, les conditions qui lui paraissent indispensables pour la parfaite exécution de son œuvre. Et comme il ne se dissimule pas les difficultés que cette exécution présente, il indique en même temps le moyen d'en triompher.

D'abord il ne veut pas d'un de ces théâtres de premier ordre pourvus d'un répertoire dont les influences pourraient nuire au nouveau chef-d'œuvre. Ce qu'il lui faudrait pour atteindre son but,

ce serait une ville de province, ni trop grande ni trop petite, pouvant recevoir et loger convenablement un certain nombre d'étrangers. On y construirait une salle provisoire, toute simple, peut-être seulement en charpente, et uniquement disposée en vue des exigences artistiques. Cette salle devrait être en forme d'amphithéâtre, *et l'orchestre y serait soigneusement dérobé aux regards de l'auditoire*. M. Richard Wagner insiste sur ce point.

C'est là que, vers les premiers jours du printemps, on ferait venir les chanteurs dramatiques les plus distingués, choisis dans les troupes d'opéra de l'Allemagne, pour y étudier exclusivement la tétralogie, *sans être distraits par aucun autre fastidieux travail*. Ce sont les propres expressions de M. Richard Wagner. Le public allemand serait invité à se rendre dans cette ville aux jours fixés pour les représentations. Le premier soir, « la veille, on donnerait l'*Or du Rhin*, » et aux trois soirées suivantes, « la *Walkirie*, *Siegefroy* et les *Dieux*. »

Ordinairement le public se livre pendant la journée à des occupations de toute sorte et vient au théâtre le soir pour se distraire. Dans ce festival, au contraire, on passerait la journée à se distraire, à se réjouir, en ayant soin toutefois d'éviter les plaisirs trop bruyants, les émotions trop fortes, et de cette façon l'on ne serait que mieux disposé le soir à comprendre une œuvre d'art.

« Pour compléter l'effet que produirait une représentation préparée de la sorte, ajoute M. Richard Wagner, je tiens beaucoup à ce que l'*orchestre soit invisible*. L'importance de cette disposition sera

évidente pour celui qui assiste à nos représentations d'opéra dans le but d'obtenir l'*impression réelle* d'une œuvre dramatique, et qui, en voyant les mouvements mécaniques des musiciens et de celui qui les dirige, est involontairement témoin d'évolutions techniques, lesquelles devraient lui rester cachées. Cela produit un effet presque aussi fâcheux que la vue des cordons, des baguettes et boiseries des décors qu'on aperçoit dans les coulisses, ce qui, comme on sait, détruit toute illusion. Si l'on a jamais pu se convaincre quel son transfiguré, pur, et qui n'est troublé par aucun des bruits extra-musicaux des instruments, émane d'un orchestre entendu à travers un mur sonore, et si l'on se représente la position avantageuse où se place le chanteur vis-à-vis de l'auditeur lorsqu'il se trouve pour ainsi dire immédiatement en face de lui, on n'a plus qu'à tenir compte, en outre, de la facilité plus grande à saisir le sens des paroles qu'il prononce pour arriver à porter un jugement favorable sur la disposition acoustique et architectonique que je réclame. Or, cette disposition ne pourrait être prise que dans une salle provisoire construite exprès. » — Mais pourquoi provisoire, si l'expérience réussit?

Relativement à l'invisibilité de l'orchestre, et sur bien d'autres points également, je suis loin de partager l'opinion de M. Richard Wagner. Il est possible que la silhouette d'un artiste qui souffle dans un trombone ou dans une clarinette n'ait rien d'absolument agréable pour le spectateur; le voisinage des cuivres et des instruments à percussion

est gênant quelquefois, et il peut arriver aussi que le majestueux développement d'une contrebasse vous cache par instants la vue d'une danseuse ou d'une prima-dona; mais il n'en est pas moins vrai que l'aspect d'un orchestre d'opéra présente quelque chose d'imposant qui peut intéresser le public sans le distraire pour cela de l'action qui se déroule devant ses yeux et de l'interprétation vocale. Supposons seulement une ouverture exécutée par un orchestre invisible, l'effet en sera-t-il le même que si l'œil du spectateur peut suivre les évolutions des instrumentistes? Évidemment non, et je le prouverai facilement en disant que toutes les fois que j'ai assisté, au concert comme au théâtre, à l'exécution de l'ouverture du *Freischütz*, par exemple, j'ai toujours vu la majeure partie des assistants porter leurs regards, avec une sorte d'émotion et d'anxiété, sur les musiciens de l'orchestre, au moment où ceux-ci vont attaquer, après un moment de silence, ce formidable accord en *ut majeur*, qui précède la péroraison de cette magnifique page symphonique.

Maintenant je demanderai à M. Wagner s'il espère arriver par des moyens mécaniques, électriques et télégraphiques, à établir la relation immédiate, instantanée, qui doit exister entre les voix et les instruments, et de quelle façon il remplacera l'attraction magnétique qu'exerce sur les chanteurs le bâton, et souvent même la physionomie du chef d'orchestre.

Quelques-unes des difficultés que presente l'exécution des *Niebelungen* et que M. Wagner se char-

gerait d'aplanir, pour peu cependant qu'on voulût bien l'y aider, ne me semblent rien moins que des impossibilités flagrantes. Il y a, par exemple, dans son prologue une scène où les *trois filles du Rhin* nagent et sautent constamment, tout en chantant leurs rôles. A propos de cette scène, le traducteur-collaborateur de la *Gazette musicale*, auquel j'ai emprunté les détails qui précèdent, dit très-spirituellement : « C'est l'école de la natation réunie à celle de la vocalise. »

M. Richard Wagner, arrivant à la question d'argent, la résout en quelques mots, et il nous fait savoir que « si un prince allemand donnait la somme que lui coûte annuellement son théâtre, on pourrait construire la salle provisoire nécessaire aux *Niebelungen*. » Mais encore une fois pourquoi ce mot *provisoire* revient-il si souvent au bout de la plume de M. Wagner? Le célèbre compositeur douterait-il lui-même de la réalisation de son plan et du succès de son ouvrage? On m'a cependant assuré que le jeune roi de Bavière était tout disposé à satisfaire aux désirs de son nouveau maître de chapelle, et qu'il ne voyait rien d'extravagant ni même d'impossible dans le projet que celui-ci a élaboré. Fort heureusement le monarque bavarois est assez riche pour qu'une pareille fantaisie ne le force pas à rayer de son budget la somme qui est affectée annuellement au théâtre de Munich. Pendant que s'achèveront dans quelque petite ville du royaume, déjà désignée peut-être, les préparatifs nécessaires à la représentation de la grande épopée des *Niebelungen*, et auxquels présidera, sans doute,

M. Richard Wagner, la salle de la place Max-Joseph ne sera donc pas fermée au public, et M. Franz Lachner pourra y diriger comme autrefois ces chefs-d'œuvre de l'art contemporain et de l'ancienne école qui, pour ne pas être conçus dans des proportions colossales, n'en ont pas moins un certain mérite.

Si M. Richard Wagner venait à mourir demain, il aurait, sans doute, sa statue à Munich, sur la place de la Promenade, entre Roland de Lassus et Gluck; seulement je voudrais que cette statue, comme celle de Janus, fût à deux visages. D'un côté on verrait M. Wagner, l'auteur de *Rienzi*, du *Hollandais volant*, de *Tannhaüser* et de *Lohengrin;* de l'autre il serait représenté avec une expression de physionomie toute différente, écrivant les *Niebelungen*, *Tristan* et *Yseult*, et le *Minnesænger*. Le titre de cet opéra est peu connu en France; M. Wagner l'a composé, il n'y a pas bien longtemps pendant son séjour à Bieberich, dans le duché de Nassau. C'est un opéra de demi-caractère (je n'ose pas dire un opéra-comique), dont le sujet est emprunté à la vie de Hans Sachs, né à Nuremberg vers la fin du quinzième siècle, et qui fut tour à tour cordonnier, maître d'école, poëte-chanteur et grand ami de Martin Luther. Le compositeur Lortzing, auteur de *Czar und Zimmermann,* opéra très-populaire en Allemagne, a traité le même sujet, mais dans un tout autre style.

Si j'ai fait à M. Richard Wagner une si large place dans ces *Souvenirs*, c'est qu'il est aujourd'hui le compositeur vivant le plus célèbre et le plus

applaudi en Allemagne ; il est prophète dans son pays. *Tannhaüser* et *Lohengrin* sont les deux partitions du maître qui rallient le plus d'adhérents ; *Rienzi* et le *Hollandais volant* jouissent d'une popularité moins grande ; *Tristan* et *Yseult*, les *Niebelungen*, le *Minnesœnger*, ses trois derniers ouvrages, n'ont encore été révélés au public que par des fragments exécutés dans différents concerts ; mais les musiciens qui ont pu s'en faire une idée d'après la lecture de la partition, ne sont pas, tant s'en faut, tous du même avis. A côté des enthousiastes quand même, il y a les contradicteurs qui discutent ce qu'ils comprennent, qui cherchent à deviner ce qu'ils ne comprennent pas, et qui, fatigués de toutes ces énigmes dont ils ne peuvent pénétrer le sens, sont bien loin de convenir que l'œuvre de M. Wagner ne soit qu'un formidable *crescendo*. Quant à mon opinion personnelle sur M. Wagner, je crois l'avoir exprimée d'une façon assez claire : il y a en lui deux hommes dont il semble que l'un cherche à faire oublier l'autre, et louer devant le maître *Tannhaüser* ou *Lohengrin*, c'est presque blâmer implicitement les *Niebelungen* et *Tristan* et *Yseult*.

J'ai rencontré en Allemagne des musiciens d'une très-grande valeur, de savants théoriciens ; mais leurs œuvres sont loin de révéler ce sentiment dramatique, cette puissance de conception, cette richesse de coloris, et surtout cette originalité de forme et de pensées que l'on trouve dans certaines pages du *Tannhaüser*, de *Lohengrin* et même des *Niebelungen*. Elles ne sont pas pour cela sans mérite. Le *Macbeth* de M. Taubert, maître de chapelle

à Berlin ; les *Niebelungen* (opéra en une seule soirée) de M. Dorn, également maître de chapelle du roi de Prusse ; *la Fiancée du brigand*, de Ferdinand Ries, l'élève et l'ami de Beethoven ; le *Loreley*, de M. Max Bruch ; *les Catacombes*, de M. Ferdinand Hiller ; *Poëte et Paysan* de M. Suppé, *Catherine Cornaro* de M. Franz Lachner (le sujet de cet opéra est le même que celui de la *Reine de Chypre*) ; *le Roi Enzio* de M. Abert, jeune maître sorti, il y a quelques années, du Conservatoire de Prague ; le *Guillaume d'Orange* de M. Eckert, directeur de la chapelle du roi de Wurtemberg, et quelques autres dont je n'ai pu grader le souvenir, ont été joués avec succès sur différentes scènes allemandes. L'opéra de M. Eckert, que j'ai entendu à Stuttgard, il y a deux ans, plaisait beaucoup au dernier roi, et on l'exécuta le jour de sa fête. Malheureusement pour M. Eckert, le suffrage de son souverain ne pouvait avoir qu'une valeur relative ; car, dans les dernières années de sa vie, le roi Guillaume était complétement sourd.

La musique instrumentale compte aujourd'hui, en Allemagne, un assez grand nombre d'adeptes qui s'efforcent de suivre à des distances plus ou moins rapprochées les traces de Haydn, de Beethoven, de Mozart et de Sébastien Bach. M. Brahms, de Vienne ; M. Pargiel, de Cologne ; M. Mullner, qui habite Aix-la-Chapelle ; M. Gade, directeur de la musique du roi de Danemark, et M. Raff, maître de chapelle à Wiesbaden (je ne puis les citer tous), ont écrit des symphonies, des ouvertures, des sérénades, des quatuors et des quintettes, musique de

concert et musique de chambre, qui leur ont donné déjà une certaine notoriété. Je pense qu'il ne serait pas sans intérêt pour les musiciens français de faire connaissance avec ces œuvres nouvelles, que ni la Société des concerts du Conservatoire, ni la Société de M. Pasdeloup, à cause de leur organisation particulière, ne sont susceptibles de nous faire connaître. Il en est de même des opéras que j'ai mentionnés plus haut et dont quelques-uns pourraient avoir la bonne fortune d'être bien accueillis par le public français; les musiciens qui n'ont pas voyagé en Allemagne n'en ont peut-être eux-mêmes aucune idée, car c'est à peine si quelques-unes de ces partitions sont arrivées jusqu'à nous.

M. le directeur du Théâtre-Lyrique s'était proposé, dit-on, de nous donner les *Joyeuses commères de Windsor*, de Nicolaï, ce charmant compositeur, presque aussi français qu'Allemand, mort, à peine âgé de vingt-huit ans, maître de chapelle à Berlin. Pourquoi ce projet a-t-il été abandonné? Il y a non-seulement beaucoup de talent dans la partition des *Joyeuses commères*, mais il y a aussi de l'originalité et de l'esprit. L'ouverture est un petit chef-d'œuvre; elle a été exécutée cette année par l'orchestre de M. Pasdeloup, et on l'a bissée. N'est-ce point d'un bon augure pour le succès de la partition? M. Pasdeloup, en plus d'une occasion, a pris de généreuses initiatives, et a eu des intentions louables dont il me semble juste de le remercier. Malheureusement ses expériences n'ont pas toujours réussi. Par exemple, si l'ouverture de l'opéra de Nicolaï a été chaudement applau-

die, celle du *Vaisseau-Fantôme* n'a pas reçu, à beaucoup près, le même accueil de la part des habitués du Cirque, et c'est par une espèce de protestation qu'ils ont répondu à la velléité, deux fois manifestée par M. Pasdeloup, de leur faire connaître une parcelle de l'œuvre de Robert Schumann. Ce maître a joui, même de son vivant, d'une très-grande notoriété en Allemagne, et depuis qu'il est mort, il y a neuf ans à peine, sa réputation n'a fait que s'accroître. Wagner et lui, voilà les deux plus illustres représentants de la nouvelle école.

Supposerons-nous donc que le goût des Allemands s'est corrompu au point de les amener à exalter tout ce qui nous semble bizarre, tourmenté, grotesque, extravagant, incompréhensible, et à méconnaître tout ce qui est grand, tout ce qui est simple, tout ce qui est beau? Si cela est ainsi, d'où vient donc que le répertoire musical est si varié en Allemagne et que les chefs-d'œuvre de l'ancienne école y conservent leur place à côté des productions les plus discutées de l'école moderne? En vérité, il vaut mieux supposer, comme je l'ai dit au commencement de ce travail, que notre éducation musicale laisse encore beaucoup à désirer, que nous n'aimons point assujettir notre imagination à de trop longs efforts pour pénétrer le sens de l'idée qui se présente à nous sous une forme inaccoutumée, et qu'il nous paraît plus simple de blâmer que d'approfondir. Pour les Allemands, la musique est une étude; pour nous, elle n'est le plus souvent qu'une distraction.

Bien que Robert Schumann soit mort jeune (il

n'avait pas quarante-cinq ans quand il ressentit les premières atteintes de la cruelle maladie qui devait l'emporter), son œuvre est considérable et se compose de musique de piano et de musique d'église, de *lieder*, de trios, de quatuors, de quintettes, de chœurs d'hommes sans accompagnement, d'ouvertures, de cantates, d'oratorios, de symphonies, etc., formant une collection de près de cent cinquante numéros. Il n'a écrit qu'un seul opéra sur *Geneviève de Brabant;* mais le succès ne répondit pas à son attente, et cet ouvrage, joué à Leipzig en 1850, ne fut donné que trois fois. Si quelques-uns de ses *lieder* rappellent un peu la manière de Schubert, la majeure partie est conçue dans un style particulier à l'auteur, dont le plus grand soin a toujours été de rechercher les rhythmes nouveaux et les cadences inusitées.

Pour bien comprendre la grâce, le sentiment poétique et l'élégante inspiration de certaines mélodies de Schumann, il faut les entendre interpréter par Mme Viardot, de même que ses œuvres pour le piano acquièrent une physionomie toute nouvelle, une originalité plus saillante encore sous les doigts de Mme Clara Schumann, la grande et respectable artiste qui fut la compagne du célèbre compositeur. Ce qui nuira longtemps peut-être à la *popularisation* des œuvres symphoniques et vocales de Robert Schumann, c'est le grand nombre de difficultés d'exécution qu'elles présentent. Il composait au piano, et bien souvent il a paru ne pas se rendre compte des périls qu'offrent au chanteur ou à l'instrumentiste certains traits, cer-

taines intonations que le clavier du piano reproduit tout naturellement. D'ailleurs, Schumann n'a jamais montré une habileté bien remarquable dans le maniement de l'orchestre; au lieu de se préoccuper de faire chanter chaque instrument dans les conditions de sonorité les plus favorables, on dirait qu'il multipliait les obstacles dans le seul but de placer ses interprètes devant des impossibilités matérielles, ou de leur ménager la puérile satisfaction de la difficulté vaincue. En revanche, il a usé largement du style fugué, pour lequel l'admiration que lui inspirait Sébastien Bach devait lui donner une préférence toute particulière. « Chaque jour, a-t-il écrit quelque part, je me prosterne devant ce grand saint de la musique, je me confesse à ce génie incommensurable, incomparable, dont le commerce m'épure et me fortifie. » Et son dernier ouvrage a été la confection d'une basse chiffrée pour les sonates de violon de Sébastien Bach.

Les grandes cantates ou ballades que Schumann a écrites pour orchestre et chœur forment la partie la plus importante de son œuvre, et la plus recommandable à l'attention de la postérité. Il a laissé un *Faust* inachevé, qui aurait, dit-on, pu être son chef-d'œuvre, et duquel il s'était occupé dès l'âge de treize ans. Schumann n'a pourtant pas été, comme Mozart, un enfant prodige. Sa vocation fut même longtemps combattue par la volonté de sa mère et plus tard par celle de son tuteur. Le *Paradis et la Péri*, dont le sujet est emprunté au poëme anglais de *Lalla Rook*, passe pour l'œuvre capitale du maître. On y trouve bien çà et là quelques ré-

miniscences de Weber et de Mendelssohn; mais l'inspiration s'y montre assez fréquemment, et, au point de vue de la science, il y a des pages on ne peut plus intéressantes pour le musicien. Il me semble même que, dans cet ouvrage, Schumann a abusé moins qu'ailleurs de ces superpositions de rhythmes, de ces modulations étranges, de ces complications et de ces péripéties inattendues que lui reprochent avec raison ceux qui l'admirent le plus. Le chœur commençant par ces deux vers :

L'esprit qui voit cette âme pure
Tomber victime du tyran,

et le chœur suivant :

O saintes larmes du coupable !
O pleurs sacrés du repentir !

sont même d'une simplicité magistrale et presque entièrement accompagnés par des accords plaqués qui rappellent les beaux effets de sonorité que l'on remarque dans la plupart des œuvres religieuses de Lesueur.

M. le baron Ernouf, musicien des plus distingués, a publié l'année dernière, dans la *Revue contemporaine*, une notice très-détaillée et très-bien faite sur la vie et les œuvres de Robert Schumann.

« Il est inconcevable et presque honteux, dit le judicieux écrivain, à propos du *Paradis et la Péri*, qu'un pareil ouvrage n'ait pas encore été exécuté à Paris. »

Manfred, *le Pèlerinage de la Rose*, *Mignon*, *le*

Fils du roi et *la Malédiction du chanteur* (Sængers-Fluch), bien qu'ils ne soient pas conçus dans des proportions aussi vastes que le *Paradis et la Péri*, n'en méritent pas moins une attention sérieuse de la part des musiciens.

M. le baron Ernouf termine ainsi sa notice biographique sur « l'illustre et malheureux maître de Zwickau : »

« Le succès des œuvres de Schumann nous paraît inévitable ; mais il peut être lent encore à se généraliser. Dans la situation actuelle, la moyenne de notre éducation musicale est encore inférieure aux difficultés matérielles qu'offrent la plupart de ses compositions. Mais nous pouvons affirmer par notre propre expérience que ceux qui auront le courage d'affronter ces difficultés seront amplement payés de leur peine. Nous avons entendu, et nous risquons encore d'entendre plus d'une critique inconsidérée à propos de Schumann ; mais nous savons que le propre des génies vraiment originaux est de demeurer longtemps incompris, et nous nous souvenons d'avoir entendu, non pas seulement des amateurs, mais des maîtres (Onslow par exemple), contester sérieusement la valeur des dernières productions de Beethoven. Schumann est du nombre de ces talents qui, n'ayant fait aucune concession aux caprices éphémères de la mode, en sont récompensés par une estime plus grande de la postérité et rajeunissent au lieu de vieillir. »

Il me semble que M. le baron Ernouf doit être de mon avis lorsque je demande la création à Paris

d'une *Société symphonique* qui, sans parti pris d'école, sans esprit de condescendance vis-à-vis du public, ennemie de toute coterie et favorable à tout ce qui doit être considéré comme un progrès dans le mouvement des idées nouvelles, puisse faire pour l'art en général ce que ses aînés ont fait pour une fraction (pour une fraction seulement) des chefs-d'œuvre de l'ancienne école.

La grande variété qui existe dans le répertoire des théâtres d'Allemagne, la place donnée par eux aux œuvres classiques et aux ouvrages modernes, ne m'a pas fait souhaiter seulement de voir s'établir à Paris un théâtre qui initierait le public aux beautés d'une foule d'opéras allemands dont il a ignoré jusqu'ici l'existence; je voudrais aussi que l'un de nos théâtres lyriques fût spécialement désigné pour maintenir au répertoire les grandes œuvres d'une autre époque, dont quelques-unes sont nées en France, et que nous ne voyons tirer de l'oubli qu'à des intervalles beaucoup trop éloignés. Le théâtre auquel incomberait cette mission glorieuse serait naturellement l'Académie impériale de musique. Et alors nous n'en serions pas réduits à aller chercher dans les rayons de nos bibliothèques ces modèles de l'art dont le culte ne pourrait qu'être ravivé par le prestige et l'éclat de la représentation.

Peut-être même, sous le rapport de la spéculation, comme au point de vue artistique, y a-t-il là une idée qui serait doublement féconde en bons résultats. Cette idée n'est pas de moi; elle est de M. le comte Waleski, qui, afin de permettre à l'Opéra

d'agrandir son répertoire, voulut augmenter le nombre de ses représentations et ne pas le laisser dans les limites où il s'est maintenu depuis Louis XIV et Lully. M. le comte Waleski communiqua son projet à M. Émile Perrin, directeur de l'Académie impériale de musique, lequel, en administrateur intelligent, en véritable artiste, accueillit avec empressement et se mit à étudier le projet que lui soumettait le ministre. Malheureusement on suscita de droite et de gauche des objections plus ou moins sérieuses, on parla d'empêchements matériels, et le projet fut abandonné. Pourquoi ne le reprendrait-on pas, et qui sait si la question, plus approfondie aujourd'hui, ne fournirait pas des arguments victorieux en faveur de l'idée de M. le comte Waleski ?

Je me bornerai à dire que, si l'Opéra jouait tous les jours, les dépenses que nécessiteraient ces représentations, particulièrement l'augmentation du personnel chantant et des musiciens de l'orchestre, seraient entièrement couvertes et même dépassées par les nouveaux abonnements; car il est bon de faire savoir qu'à l'Opéra, comme aux Italiens, il y a plus d'un postulant pour une loge ou une stalle abandonnée par le titulaire. A une époque où la musique sérieuse, la musique *classique*, est en si grand honneur parmi nous, on ne peut guère douter de l'empressement du public à venir entendre des œuvres telles que *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *Olympie*, *Alceste*, *Armide*, les deux *Iphigénie*, *Fidélio*, *Idoménée*, et tant d'autres qui s'effaceraient peu à peu de nos souvenirs, si on ne les

ressuscitait en leur rendant tout l'éclat, toute la pompe de leurs splendeurs passées.

Noblesse oblige. L'Académie impériale de musique ne peut laisser à un théâtre secondaire l'honneur et le profit d'une pareille résurrection.

Bade a été la dernière station de mon voyage en Allemagne. C'est une petite ville assez mal jugée par les gens qui ne la connaissent pas. Moi j'aime Bade et je m'y plais extrêmement, surtout à l'époque où elle n'est pas encore envahie par la foule de ceux qui viennent la visiter dans un but tout différent du mien. Quand je dis Bade, je veux surtout parler de ses environs, du joli village de Lichtenthal, par exemple, où l'artiste, amoureux de la solitude, peut trouver la plus charmante retraite au milieu des plaisirs et des distractions qui restent à sa portée.

Le théâtre de Bade, même à l'époque où il n'avait ni l'importance ni les élégantes proportions qu'il a aujourd'hui, n'a jamais marchandé l'hospitalité aux auteurs qui sont venus la lui demander; et si ses portes se sont toujours ouvertes à deux battants pour laisser entrer les maîtres qu'attendaient un excellent orchestre, des interprètes choisis et un public d'élite, elles ne se sont presque jamais fermées devant de plus humbles, las et découragés d'avoir trop longtemps frappé ailleurs. MM. Berlioz, Henri Litolff, Gounod, Victor Massé, Clapisson, Ernest Boulanger, Rosenhain, Prosper Pascal, Gustave Héquet, François Schwab, Mme de Grandval, ont figuré à leur tour sur l'affiche du théâtre de Bade; et si je n'ajoute pas un autre

nom à cette liste, c'est par un sentiment de réserve qui, je l'espère, sera compris et apprécié.

J'ai parlé plus haut de l'opéra de M. Berlioz, *Beatrix et Bénédict;* le *Chevalier Nahel*, d'Henri Litolff, est une des œuvres les plus importantes et les plus remarquables aussi qui se soient produites sur la scène badoise. J'ai appris avec plaisir que M. le directeur du Théâtre-Lyrique s'était engagé à représenter, dans un avenir prochain, la belle partition de M. Litolff, et je souhaite bien sincèrement de voir confirmer par les bravos parisiens un succès auquel j'ai été si heureux d'applaudir. M. François Schwab, dont le nom se révélait à moi pour la première fois, lorsque j'entendis son charmant opéra intitulé les *Amours de Sylvio*, est en même temps un écrivain érudit et un compositeur de talent. Les articles de critique musicale qu'il publie périodiquement dans le *Courrier du Bas-Rhin* sont fort goûtés par les gens compétents ; il formule ses jugements en connaissance de cause, et les journaux parisiens ont plus d'une fois reproduit les saines et éloquentes appréciations du jeune écrivain. Le bagage musical de M. François Schwab ne se compose pas seulement des *Amours de Sylvio;* il a écrit des ouvertures et des morceaux de chant exécutés à Strasbourg dans différents concerts, un opéra-comique en deux actes sous ce titre piquant et un peu long : *La nuit tous les chats sont gris*, quelques *fantaisies* pour instrument à vent, et une messe à grand orchestre, dont S. M. la reine d'Espagne a bien voulu accepter la dédicace.

Il est vraiment à regretter que, par des considé-

rations tout à fait étrangères à l'art, et qui blesseraient certaines susceptibilités si je les faisais connaître, le théâtre de Bade ait été obligé de restreindre son programme, et de n'y plus donner place, à l'avenir, qu'aux opéras italiens et au répertoire de la Comédie française. De cela, fort heureusement, nous serons indemnisés par un grand concert *international* (on se sert beaucoup de ce mot aujourd'hui), qui aura lieu, très-probablement, chaque année à la même époque. Je suis en mesure de dire dès à présent que les principaux morceaux que l'on exécutera au prochain festival seront empruntés aux œuvres de Meyerbeer, Rossini, Glinka, Berlioz, Litolff, Gounod, Schumann et Richard Wagner.

Mme Viardot s'est fait construire à dix minutes de Bade une élégante villa qu'elle habite l'été et l'hiver; le pavillon qui en dépend n'est rien moins qu'une fort jolie salle de concert, assez spacieuse pour contenir une cinquantaine de personnes, et dans laquelle est placé un orgue véritable, magnifique instrument construit expressément pour la grande artiste par M. Cavaillé-Coll. De l'autre côté de l'allée de Lichtenthal, à peu de distance du chalet où Meyerbeer composa les *Huguenots*, on voit la petite maisonnette où s'est retirée Mme Clara Schumann, et plus haut, sur la montagne dont le sommet est couronné par la tour de Mercure, s'élève, au milieu des vignes et des roses, le chalet rustique et très-confortable où M. et Mme Rosenhain donnent l'hospitalité la plus charmante à leurs amis et aux artistes qu'attirent à Bade les

concerts de la saison. Vieuxtemps, Rubinstein, le violoncelliste Cossmann et Mme Viardot sont les hôtes les plus assidus des soirées de M. et M. Rosenhain.

La liste serait un peu longue de toutes les célébrités qui ont passé par Bade et qui s'y sont fait applaudir. Peu d'artistes y sont venus qui n'aient éprouvé le désir d'y revenir. C'est là que j'ai fait la connaissance de M. Hans de Bulow, le gendre de Liszt, et l'un des adeptes les plus zélès et les plus convaincus de la jeune école allemande. M. de Bulow, qui s'est fait entendre à Paris il y a quelques années, jouit en Allemagne d'un très-grand renom comme pianiste et comme compositeur. Il occupe une position très-importante à Berlin, d'où j'étais parti avec le regret de ne pas l'avoir rencontré.

De Bade à Mannheim le trajet se fait en quelques heures, et l'on va à Carlsruhe en moins de temps qu'il n'en faut pour aller de Paris à Versailles. La première de ces deux villes a conservé toute l'importance qu'elle avait à l'époque où elle était la capitale du Palatinat, et, dans l'une comme dans l'autre, le théâtre offre un intérêt réel à la curiosité de l'artiste. J'ai assisté, à Mannheim, à une excellente représentation d'*Alceste*, dont le rôle principal était chanté par Mme Nimms-Michaelis, cantatrice accomplie et grande tragédienne, qui m'a rappelé les belles soirées de Mme Viardot à l'Opéra. C'est M. Vincenz Lachner qui dirige la chapelle de Mannheim, dont l'orchestre compte des virtuoses du premier mérite. M. Ernst Stœger,

l'auteur de la musique des *Schilflieder* (les *Chants des Roseaux*, de Lenau), pianiste, violoncelliste et compositeur, aujourd'hui fixé à Paris, à fait partie, pendant assez longtemps, de l'orchestre de Mannheim.

Le théâtre de Carlsruhe donne, chaque année, une série de représentations à Bade, et c'est une fête chaque fois que l'affiche annonce *Tannhaüser* ou *Lohengrin,* par Mme Boni et le ténor Brandes. L'orchestre de la chapelle de Calsruhe qu'a longtemps dirigé le savant kapellmeister Strauss, compte parmi les meilleurs orchestres de l'Allemagne. C'était pour M. Berlioz un auxiliaire puissant à l'époque où avaient lieu à Bade, avant l'inauguration du théâtre, ces grandes solennités musicales dont les artistes ont gardé le souvenir et qui furent pendant plusieurs annés consécutives l'événement attendu de la saison. A l'un de ces concerts, Mme Viardot et M. Jules Lefort nous firent entendre pour la première fois le ravissant duo d'amour qui termine le troisième acte des *Troyens à Carthage*, les lamentations de Cassandre et le beau duo dramatique entre la sœur d'Hector et Chorèbe, grande et magnifique inspiration qui appartient à la première partie de l'œuvre de M. Berlioz, *la Prise de Troie*, connue seulement d'un petit nombre d'amateurs, et que le Théâtre-Lyrique ne s'est point encore décidé à révéler au public.

Les touristes qui ont visité les bords du Rhin et les pays environnants savent quelle quantité de vieux châteaux on rencontre dans le grand-duché de Bade et dans le royaume de Wurtemberg. Méry

s'est fait l'historiographe des plus célèbres, et son imagination ne lui a jamais fait défaut toutes les fois que l'histoire n'a pu lui fournir les péripéties nécessaires à ses intéressants récits. Il nous a confié les drames intimes qui se sont passés à *la Favorite* du temps de la princesse Sibylle, et nous a peint les magnificences du château de Heildelberg avant que les soldats du général Mélac n'en eussent fait ces ruines imposantes qui témoignent devant la postérité du vandalisme d'une autre époque.

Le château de Louisbourg et celui de Rastadt, admirablement conservés et remplis de trophées, d'objets d'art, de tableaux de maîtres, de statues et d'antiques souvenirs, ont aussi inspiré à la fantaisie du poëte des pages charmantes, tout en fournissant les documents les plus authentiques à la plume de l'historien.

Mais il est un château d'une origine plus moderne et d'un style tout particulier, qui tentait singulièrement la curiosité de Méry, pendant que nous étions ensemble à Stuttgart, et dans lequel aucune recommandation, aucune influence, pas même celle de M. Hacklænder, alors intendant général des domaines de la couronne, ne pouvait nous donner le moyen de pénétrer. C'est le palais de la *Wilhelma*, bâti par le roi Guillaume sur le modèle de l'Alhambra, et situé à une petite distance de la capitale du Wurtemberg. Là le roi artiste venait chaque jour oublier, au milieu des merveilles que son imagination avait réalisées, les lourds soucis du pouvoir. Il y vivait seul et y passait souvent de longues heures, enfermé dans un cabinet de tra-

vail ou assis dans l'allée la plus solitaire du parc.

Un jour il entendit blâmer par quelque visiteur indiscret la prodigalité du monarque qui avait sacrifié tant de richesses à l'édification de ces salles aux plafonds dentelés, de ces appartements somptueux, où le pied se pose sur les plus fines mosaïques et dont les voûtes élégantes retombent sur des colonnades du marbre le plus précieux. Dès ce moment, le vieux roi décida que personne (sauf les exceptions qu'il lui plairait d'autoriser) ne serait plus admis à visiter le palais et les jardins de la *Wilhelma*. Voilà ce que l'on nous raconta à Méry, à Charles Lallemand[1] et à moi, et ce qui nous mit tous les trois dans une perplexité étrange. Fallait-il nous déguiser en Abencérages et demander humblement à visiter la copie la plus exacte qui ait été faite de la demeure de nos ancêtres, ou bien pénétrer la nuit dans l'enceinte défendue en escaladant les grilles du parc. Méry réfléchit un instant, puis se frappa le front, lança un *eurêka* formidable, prit une feuille de papier, une plume et écrivit ceci :

« Sire,

« J'ose solliciter de Votre Majesté, pour moi et « mes deux compagnons de voyage, la faveur « d'être admis à visiter les merveilles du palais de

1. M. Charles Lallemand est le directeur de l'*Illustration de Bade*. Il dessine lui-même les charmantes vignettes qui accompagnent le texte de son journal, et son crayon a certainement autant d'esprit que sa plume.

« la *Wilhelma*. Le rêve du poëte veut être sur-
« passé. »

Une heure après, un chambellan nous apportait l'autorisation demandée. Méry s'était souvenu qu'il avait été présenté autrefois à Bade au roi Guillaume, et qu'il avait écrit des vers sur l'album de la reine de Hollande, sa fille. Le roi Guillaume ne l'avait point oublié.

Et voilà comment, par une faveur toute spéciale, et que bien d'autres, qui n'étaient point poëtes comme Méry, avaient vainement sollicitée, nous pûmes pénétrer dans l'intérieur de cette demeure féerique et admirer dans ses moindres détails l'une des curiosités les plus intéressantes des environs de Stuttgart.

Le vieux château de Bade est d'un accès beaucoup plus facile, surtout quand les guêpes qui bourdonnent sur sa terrasse à certaines époques de l'année veulent bien vous permettre d'en approcher.

A propos de cet antique manoir où je suis allé plus d'une fois le soir entendre vibrer les harpes éoliennes, Méry avait aussi fait un rêve qui, hélas ! ne s'est pas réalisé. Il voulait transformer la *salle des chevaliers* en salle de concert, une salle à ciel ouvert, où l'éclat des lustres aurait été remplacé par la poétique clarté de la lune, et disposer dans les galeries supérieures un personnel de chanteurs et de musiciens que Meyerbeer aurait dirigés. Mais aucune soirée ne paraissait assez chaude et assez belle au frileux Méry, et il a attendu si longtemps que la mort est venue frapper l'illustre maître qui

avait promis de le seconder dans l'exécution de son projet. On ne peut douter que la mise en scène de cette fête musicale, d'un genre tout exceptionnel, et la grande célébrité du chef d'orchestre n'eussent attiré la foule élégante dans les ruines du vieux château badois : les pauvres y ont perdu une fructueuse recette.

C'est l'un des sites les plus pittoresques des environs de Bade qui a, dit-on, inspiré à Weber la scène de *la fonte des balles* du *Freischütz*. Je ne doute pas, si le grand musicien a visité en effet la cascade de *Geroldsau*, par une belle soirée d'été, qu'il n'ait ressenti une vive impression à la vue de cette nature bizarrement tourmentée. Et, plus tard, revenu à Dresde dans la petite maison qu'il habitait, en face la terrasse du Brühl, sur la rive droite de l'Elbe, l'inspiration a dû jaillir en lui, avec le souvenir du lieu fantastique qu'il avait visité. Je ne suis donc point de l'avis de ceux qui prétendent que Weber a noté l'une des pages les plus sublimes de son œuvre, assis au pied même de la cascade de Geroldsau, à l'heure où la lune argente de ses rayons le bassin dans lequel l'eau s'engouffre et bouillonne. Le peintre travaille sur place, ou au moins emporte-t-il dans son atelier un croquis du tableau qu'il reproduira sur la toile ; mais il est rare que le poëte et le musicien traduisent, à l'instant même où elle se produit, l'impression que leur donne l'aspect d'une vallée sombre ou d'un riant paysage. Ce n'est point au milieu des champs où les petits ruisseaux murmurent, ni à l'ombre des forêts où se repose le laboureur, que Virgile a écrit ses *Bu-*

coliques et Beethoven sa symphonie pastorale. Mendelssohn a passé, sans noter la moindre mélodie, devant les cimes neigeuses de la chaîne des Alpes, et je sais plus d'un musicien, amoureux du spectacle de la nature, qui serait incapable de féconder sa pensée ailleurs que dans son cabinet de travail.

Si j'avais la fortune, qui seule permet la réalisation de certaines fantaisies, je me donnerais la très-grande joie d'entendre toute la partie fantastique du chef-d'œuvre de Weber, exécutée par des musiciens invisibles placés derrière les roches de Geroldsau, et j'évoquerais moi-même Samiel au bruit du torrent qui jaillit des flancs de la montagne.

Je ne crois pas inutile, avant de terminer ce travail, de jeter un coup d'œil sur la situation de nos théâtres en province, au point de vue du répertoire lyrique.

Personne n'ignore vers quel état d'abaissement marchent quelques-unes de nos scènes départementales, où l'opéra et l'opéra-comique auront bientôt disparu pour faire place à la littérature équivoque des drames *populaires* et des pièces à trucs. En rendant les théâtres libres, le Gouvernement n'a certainement pas eu la pensée de les diriger dans la voie où plusieurs sont entrés aujourd'hui, et les municipalités de Rouen et de Marseille, par exemple, ne me semblent pas avoir parfaitement saisi l'esprit du décret lorsqu'elles se sont hâtées, au lendemain du 6 janvier 1863, de supprimer les subventions qu'elles accordaient aux théâtres de ces deux villes. Il serait à désirer que

non-seulement les municipalités de Marseille et de Rouen voulussent bien revenir sur la décision qu'elles ont cru devoir prendre, mais encore que dans tous les chefs-lieux des départements le budget municipal fît des sacrifices encore plus grands que par le passé pour améliorer la situation des théâtres et les préserver autant que possible de chercher des ressources dans un répertoire également étranger à l'art littéraire et à l'art musical.

La liberté des théâtres ne peut pas avoir en province les mêmes effets qu'à Paris et faire surgir de nouveaux théâtres à côté de ceux qui existent déjà; en province, les subventions ne doivent donc pas être considérées comme la consécration d'un privilége, et il n'y aurait qu'un mot à changer pour que personne ne vît le moindre inconvénient à ce que les théâtres de Strasbourg, Lyon, Marseille, Rouen, Lille, Toulouse, Bordeaux, Nantes, Montpellier, Nancy et Dijon (je cite les principaux), reçussent chaque année, à titre d'*encouragement* ou de *gratification*, une somme proportionnée aux efforts qu'ils auraient faits pour maintenir leur répertoire à un certain niveau. On leur demanderait en échange, non-seulement de se préoccuper un peu plus de la question d'art que de la question d'argent, mais on leur imposerait en même temps cette condition expresse de jouer chaque année l'ouvrage d'un compositeur nouveau. Ce ne serait plus alors uniquement à Paris, mais aussi en province, que les jeunes compositeurs pourraient faire leurs premières armes; et,

au lieu d'un ou deux théâtres, à la porte desquels ils passent de longues années à se morfondre, il y en aurait dix dans lesquels ils auraient le droit d'entrer. Les œuvres les plus méritantes seraient signalées à une commission présidée par le chef de la municipalité, qui les récompenserait suivant leur importance et suivant leur valeur intrinsèque plus encore que pour le succès qu'elles auraient obtenu. Un chef-d'œuvre ne peut-il donc pas tout aussi bien éclore en province qu'à Paris?

Peut-être les jeunes compositeurs me diront-ils qu'ils aiment mieux conserver longtemps, très-longtemps l'espérance d'être joués à Paris où la célébrité peut leur venir du soir au lendemain, que d'avoir la certitude d'être représentés sur un théâtre de province où leur succès ne dépassera pas la frontière du département, si même il va jusque là, et ne leur rapportera par conséquent qu'une gloire tout à fait locale et peu de profit. Je leur répondrai d'abord que, pour leur rendre moins sensible la différence qui existe entre les droits d'auteurs payés par les théâtres de province et ceux auxquels sont assujettis les théâtres de Paris, le succès ou le mérite de leurs œuvres leur assurerait des primes qui seraient à la fois un encouragement et une compensation; et ensuite que le meilleur moyen de vaincre les préjugés c'est de les combattre. Or, c'est un préjugé de croire que Lyon, Bordeaux, Strasbourg ou Marseille ne peuvent être, aussi bien que Paris, le berceau d'une grande renommée; c'est aussi un préjugé de croire qu'à Paris seul appartient le don de vivifier les

intelligences, le privilége de pousser à l'enfantement des belles œuvres.

Je sais bien que notre organisation politique et territoriale diffère essentiellement de celle de l'Allemagne, et que nos plus grandes villes de province ne sauraient avoir, au point de vue de l'art, l'importance des plus petites capitales allemandes. Mais pourquoi n'essayerions-nous pas de faire de la décentralisation artistique autant que nos moyens et nos lois nous le permettent? Parce que les principaux chefs-lieux de nos départements acquerraient plus d'autorité et plus d'initiative dans les choses de l'art, Paris cesserait-il pour cela d'être le cerveau de la France? De même qu'un ouvrage joué pour la première fois à Manheim, à Weimar, à Prague ou à Carlsruhe peut se répandre ensuite dans toute l'Allemagne et arriver sur les grandes scènes de Vienne et de Berlin, pourquoi un opéra joué à Marseille, comme le *Jugement de Dieu*, de M. Auguste Morel, ou la *Fleurette*, de M. Nessler, représentée avec beaucoup de succès à Strasbourg[1] l'année dernière, pourquoi un ouvrage d'un mérite incontestable n'arriverait-il

1. Le théâtre de Strasbourg ayant une dotation annuelle de près de cent mille francs se trouve dans une position exceptionnelle. Cette dotation lui permet de compter au nombre des musiciens de son orchestre des virtuoses de premier ordre. MM. Wuilbe, Grodvolle, Oudshorn, Stennebrugge, Leloup, Rucquoy, etc., font partie de l'orchestre du théâtre de Strasbourg, à la tête duquel est placé M. Hasselmans, musicien très-distingué, théoricien habile, qui dirige également le conservatoire de la capitale du Bas-Rhin, et dont l'éloge, comme chef d'orchestre, pourrait être fait par plus d'un compositeur.

pas jusqu'à nous, et pourquoi ne l'accueillerions-nous pas sans prévention, sans lui témoigner cette indifférence qui peut presque s'appeler du dédain?

S'il est vrai, comme on l'a dit souvent, que la plupart de nos célébrités sont venues de la province, il faut croire qu'il reste encore en province une certaine quantité d'individus exceptionnellement doués, mais qui, par des motifs d'intérêt, de famille ou de position, ne peuvent pas ou ne veulent pas venir se mêler au tourbillon parisien. J'en ai connu de ceux-là, et j'en connais encore qui sont des gens de talent, de beaucoup de talent. L'Opéra, le premier théâtre lyrique de France, n'est-il pas allé tout récemment prendre son chef d'orchestre dans un théâtre de province, à Lyon? Les artistes de la valeur de M. Georges Hainl n'abondent pas à Paris et sont plus rares encore en province, je sais cela; mais pas si rares cependant que se l'imaginent ceux qui accordent à Paris toutes les supériorités et voudraient pour lui tous les monopoles. Il y a quelques mois, j'assistais à Strasbourg à une touchante solennité, à un pieux hommage rendu par ses compatriotes à la mémoire d'un enfant de l'Alsace qui vécut pauvre, inconnu, et qui fut cependant un grand musicien. On célébrait l'anniversaire de la naissance de Hœrter et on inaugurait son buste sculpté par le ciseau habile de Friedrich, une autre gloire de clocher, à qui l'on doit la statue d'Erwin (l'architecte de la cathédrale de Strasbourg) à Steinbach, le monument de Turenne à

Saalbach, le *Fossoyeur* du cimetière de Bade, la statue du grand-duc Léopold à Achern, celle de Franz Deack, le Christophe Colomb de la pomme de terre, à Offenbourg, et bien d'autres monuments devant lesquels se sont arrêtés ceux qui ont parcouru en touristes l'Alsace et la Forêt-Noire.

Qu'est-ce que Hœrter et où sont ses œuvres? Son nom se révélait à moi pour la première fois lorsque je fus conduit par un ami à la fête artistique donnée par l'*Union musicale*, et voici ce que j'appris en écoutant la chaude allocution prononcée par le président de cette Société : Hœrter naquit à Strasbourg le 30 août 1795, et il fut tour à tour tailleur, soldat et prisonnier de guerre après la capitulation de Dantzig, brocanteur et contrebassiste. Les dix années qu'il passa à l'orchestre de Strasbourg développèrent ses aptitudes musicales, et, grâce à un travail obstiné, il pénétra les secrets les plus difficiles de la science dont il voulait se rendre maître. Placé à la tête de deux importantes institutions, le gymnase et le séminaire, il dirigea aussi la *Société chorale*, présida aux travaux de l'*académie de chant*, et donna l'impulsion à toutes les manifestations artistiques de sa ville natale. « Voilà donc, ajouta M. Prost, le spirituel biographe de Hœrter, voilà donc le modeste trafiquant de la rue des Tanneurs, sans maître, sans conseil, sans autre guide que lui-même, devenu le maître, le conseil, le guide de tous ceux qui demandaient à s'initier aux secrets de son art. » Hœrter écrivit plus de cent compositions, tant dans le genre sacré que dans le genre

profane : des oratorios, des psaumes, des chœurs et des cantates dont la plus remarquable est celle qui est dédiée à Gutemberg. Mais, par une bizarrerie inexplicable chez un musicien, il avait entassé dans une des salles au-dessus du cloître dépendant du gymnase une nombreuse collection de partitions qui, selon son désir, ne devaient être produites qu'après sa mort. Le 29 juin 1860, lors de l'incendie du gymnase, tout devint la proie des flammes. Voilà où sont les œuvres de Hœrter — à l'exception de quelques-unes qui nous sont restées pour témoigner de la science, de l'inspiration et, je dirai même, du génie du compositeur. Parmi celles-ci, l'*Alleluia*, que j'ai entendu exécuter par l'*Union musicale* et par un orchestre presque exclusivement composé d'amateurs, est une composition que ne dédaigneraient pas de signer nos plus grands maîtres.

L'incendie qui engloutissait en quelques heures le travail de trente années fut pour Hœrter un coup terrible. « Spectateur de cet affreux sinistre, nous dit M. Prost en finissant sa notice biographique, le vieillard versa de chaudes larmes, et la perte irréparable qu'il subissait, au moment de toucher au terme de sa carrière, lui courba la tête et le plongea dans un abattement dont il ne put se relever. Il mourut le 6 novembre 1863. »

Quand l'orateur, ému, posa sur le marbre animé par le ciseau du sculpteur une couronne de laurier d'or, des applaudissements éclatèrent dans toute la salle. Et quelques-uns de ceux qui applaudissaient sont, eux aussi, des artistes d'un

grand mérite; ils avaient connu Hœrter, et ils avaient bien souvent déploré son abnégation et l'isolement dans lequel il avait vécu; mais cette popularité qu'ils auraient voulue pour leur compatriote et qu'ils voudraient aussi pour eux-mêmes, ils désespéreraient de l'atteindre, si leurs efforts incessants ne devaient être quelque jour plus sérieusement encouragés. Qu'un lien solide, qu'une sorte de communauté artistique s'établissent entre la province et Paris, et des fêtes dans le genre de celle que je viens de rappeler ne seront plus seulement des fêtes de famille, mais bien de véritables manifestations nationales. En Allemagne, le maître de chapelle, l'artiste savant et modeste, qui vit loin des splendeurs et du mouvement des grandes capitales, peut voir son nom et ses œuvres se répandre de ville en ville et conquérir bien vite une renommée qu'il n'a pas eu besoin de rechercher pour qu'elle vînt au-devant de lui. Cela ne tient pas seulement à la différence que j'ai déjà constatée, et qui existe entre notre organisation territoriale et celle de l'Allemagne, mais bien à cette confraternité artistique, à cette union intime des intelligences qui est pour les Allemands une sorte de vertu nationale et que nous pratiquons à peine, dans le cercle relativement étroit où nous nous sommes enfermés.

En assistant, à Strasbourg, à l'apothéose d'un grand musicien inconnu dont je voyais l'image sculptée par la main habile d'un artiste presque aussi inconnu que lui, je me disais que les réputations de clocher sont bien peu de chose, même

quand c'est à l'ombre du clocher d'une gigantesque cathédrale qu'elles s'abritent. Et voilà pourquoi j'ai écrit les quelques réflexions qui précèdent, sans autre prétention que celle d'avoir touché fort discrètement et d'une manière tout à fait superficielle à l'une des questions les plus intéressantes de notre époque, question qui se trouve tout naturellement résolue en Allemagne : la décentralisation artistique.

Les conclusions doivent être courtes comme les préfaces. Si l'éducation musicale, ainsi que j'ai pu m'en rendre compte, est plus avancée en Allemagne que chez nous, je ne nie pourtant pas les aptitudes du public français à apprécier un jour ou l'autre, autrement que par intuition, les beautés d'une œuvre musicale, et à ne plus se passionner pour certaines productions d'une valeur plus que contestable. J'ai fait l'éloge de l'organisation des théâtres allemands, j'ai vanté leurs orchestres et et le talent de leurs chanteurs, la variété de leur répertoire et le respect qu'ils témoignent, en général, à la pensée des maîtres; mais je ne puis oublier que c'est un compositeur allemand, l'un des plus grands génies de notre époque, qui, en nous apportant la primeur de ses chefs-d'œuvre, a constaté d'une façon éclatante la supériorité de notre Académie impériale de musique.

L'ALSACE — LES VOSGES

Septembre 1873.

Nous avons perdu l'Alsace et une partie de la Lorraine, mais on ne peut dire que les Prussiens aient conquis ni l'une ni l'autre de ces belles provinces. Ils sont les maîtres du pays, voilà tout. Depuis deux ans ils n'ont fait aucun progrès dans le cœur des habitants, et, sauf quelques défections que l'ambition ou la nécessité de vivre a amenées, la grande majorité des Alsaciens et des Lorrains est restée française et ne pactise point avec le vainqueur. Cette sorte d'ostracisme dont les Allemands sont frappés chez eux blesse leur orgueil et est tellement insupportable à quelques-uns que, parmi les fonctionnaires envoyés dans les provinces annexées, on en cite plusieurs qui, renonçant à des avantages sérieux sous le rapport du traitement,

ont déjà repassé le Rhin. Mais tous n'ont pas suivi le même chemin, et il est tel percepteur de Colmar, tel receveur de Villé, par exemple, qui, laissant la caisse vide, a été obligé de se mettre le plus possible à l'abri des recherches indiscrètes du gouvernement prussien. A Colmar, le déficit, m'a-t-on dit, est de 75,000 francs : une bagatelle pour un gouvernement auquel nous venons de payer 5 milliards. A Villé, le fonctionnaire infidèle était arrivé dans un état de délabrement complet ; la garde-robe de Mme la receveuse tenait fort à l'aise dans un sac de nuit sur lequel une main amie avait brodé en laine azurée la fleur du souvenir. Ce fut une entrée piteuse et pitoyable que celle de ce couple dans la petite ville ou, plus exactement, dans le grand village de Villé. Peu à peu l'aisance, puis la prospérité entrèrent dans le ménage : Monsieur avait fait venir de Berlin des bottes à hautes tiges et un uniforme superbe; Madame ne sortait plus qu'en robe de soie et accompagnée d'une suivante. Un beau jour on apprit que M. le receveur et son épouse avaient disparu en sauvant la caisse. Cela confirmerait assez ce qui m'a été dit, que la plupart des fonctionnaires que l'on envoie dans les provinces annexées laissent beaucoup à désirer sous le rapport des antécédents et de la moralité : le percepteur de Colmar était un ancien cordonnier.

Un certain nombre d'Alsaciens qui étaient dans la gendarmerie sont restés gendarmes : ce sont les plus sévères quand il s'agit de constater un délit et d'amener le délinquant devant la justice; plusieurs bas employés des chemins de fer de l'Est ont passé

au service de l'administration prussienne et n'aiment pas à être reconnus; d'autres se sont fait confirmer dans leurs emplois d'instituteurs, de gardes forestiers et de facteurs ruraux. L'inspecteur que je rencontrai l'année dernière faisant sa tournée des écoles du Ban-de-la-Roche est un ancien professeur à l'École normale protestante de Strasbourg. L'instituteur de Fouday (actuellement Urbach) est un Ban-de-la-Rochois, du village de Sollbach, et un enragé Prussien. Certes, je suis loin de suspecter le patriotisme des habitants du Ban-de-la-Roche, dont chaque chaumière conserve le souvenir et l'image du pasteur Oberlin; mais la plupart des paysans qui peuplent cette partie si pittoresque de la chaîne des Vosges sont protestants, et il en est parmi eux qui croient fermement (ils croient à bien autre chose encore) que les Prussiens les ont sauvés d'une nouvelle Saint-Barthélemy qu'était en train d'organiser contre eux, au moment de la guerre, le clergé catholique : les *curés*. Ils avouent pourtant que, à part la sécurité de leur culte, qui cependant n'était pas troublée sous la domination française, ils n'ont pas gagné grand'chose à devenir Prussiens : ils fument, à très-bon marché c'est vrai, un tabac détestable, mais ils ne boivent plus de vin. Tout le vin d'Alsace s'en va en Prusse. Ces braves gens, qui ne comprennent pas un mot d'allemand, ne peuvent s'habituer à la bière, bien qu'on la leur livre à bas prix. Je les avais connus insouciants et gais, aimant à rire et aimant à boire, se réunissant volontiers dans la grande salle de l'auberge le dimanche, les

filles et les garçons dansant, les vieux vidant leur chopine de petit vin blanc d'Andlau; je les ai retrouvés tristes et préoccupés, ne riant plus, ne dansant plus : les villages, si peuplés jadis, m'ont semblé déserts; le bruit des métiers de rubans, une industrie qui les aidait à vivre, trouble à peine le silence de la vallée : les grands filateurs sont partis. Par exemple, ces braves habitants du Ban-de-la-Roche n'ont rien perdu de leurs superstitieuses croyances. Ils croient aux sorciers et aux revenants. Ils ne mangeront pas du pain pétri par cette vieille fille qui, dans sa rage de ne pas avoir trouvé un mari, s'est faite sorcière et a des accointances avec le diable; si un tel est malade, c'est que son ennemi, son débiteur quelquefois, lui a jeté un sort. Une jeune et jolie fermière m'a affirmé sur l'honneur qu'elle avait vu dans l'étable de sa ferme la bête noire et velue qui venait tourmenter son père et lui donner des espèces de crises épileptiques. La bête noire et velue n'était autre qu'un baril d'eau-de-vie de prunes (en patois *qwetche*) auquel le bonhomme buvait à même quand il se croyait seul.

Au-dessus du vieux château du Ban-de-la-Roche, dont il reste à peine quelques pierres aujourd'hui, s'étend un assez vaste plateau où est située la ferme de Haut-les-Champs. C'est un endroit mal famé dans le pays et où, passé une certaine heure, les plus courageux et les plus sceptiques hésiteraient à s'aventurer : les esprits s'y promènent la nuit. Et n'allez pas vous aviser d'expliquer par quelque phénomène de physique élémentaire l'ap-

parition de feux follets autour de la ferme de Haut-les-Champs. On vous rirait au nez.

L'époque où sera mise en vigueur la loi du recrutement verra bien des désertions dans ces montagnes où les fugitifs ne se laisseront pas prendre facilement; les anciens soldats sont revenus : ils ont bien crié à la trahison, mais ils aiment encore, et malgré tout, le pays qu'ils ont servi. Et cela redouble l'aversion des jeunes pour le casque à pointe, le *paratonnerre*. Plusieurs ont déjà essayé de s'engager dans l'armée française : ils étaient mineurs, on n'en a pas voulu. Et puis on a fait croire aux parents que la loi prussienne les atteindrait eux-mêmes, soit par une forte amende (1,000 thalers), soit par la confiscation de leurs biens, si leurs enfants réussissaient à se soustraire à la conscription. Ce qu'il y a de vrai, c'est que le jeune homme qui quitte son village et sa ferme sans avoir satisfait à la loi du recrutement ne peut y revenir avant l'âge de trente ans. Je doute que l'armée prussienne recrute jamais en Alsace, pas plus qu'en Lorraine, un contingent de bons et braves soldats sur lesquels, le cas échéant, elle puisse compter. On traite cependant les conscrits des provinces annexées avec des égards tout particuliers, surtout ceux qui ne comprennent pas l'allemand, et il y en a un assez bon nombre; les lois sévères de la discipline prussienne ne leur sont appliquées que pour de graves infractions. Si ces conscrits se plaignent de quelque chose, c'est d'être mal nourris. Et Dieu sait cependant si chez eux ils mangent des merles! Des pommes de terre, des choux et du lait

caillé, voilà en toutes saisons la nourriture habituelle du paysan vosgien. Quand on parcourt ces montagnes qui pendant les hivers rigoureux sont recouvertes de cinq ou six pieds de neige, et quand on cause avec les habitants, on entend partout le même langage : le sol les nourrit à peine; leur condition est misérable; il n'y a de bonheur que pour les émigrants, pour les gens des villes ou pour ceux auxquels le gouvernement confie une position. Ce qu'ils rêvent pour leurs enfants, c'est un diplôme d'instituteur, une maison forestière sur la lisière de la forêt, ou une place de..... valet de chambre. J'ai logé chez un fermier qui avait deux de ses enfants à l'École Normale de Strasbourg; depuis, tous les deux sont devenus instituteurs; le troisième travaille dans une fabrique, le quatrième est boulanger à Colmar; le plus jeune, seul, est encore à la ferme, et aide son père dans les travaux des champs. Mais qu'il eût bien vite fait de prendre son sac si j'avais voulu l'emmener à Paris! Le père et la mère sont vieux; quand ils mourront, la famille sera depuis longtemps dispersée, et la ferme sera vendue. Et ne croyez pas que l'exemple que je vous cite soit une exception, ne croyez pas non plus que ce soit la guerre qui ait fait tout le mal. Il y a longtemps, on le sait, que dans nos campagnes l'agriculture manque de bras, et que les grands centres attirent les paysans de la plaine et de la montagne. Hélas! tous n'y font pas fortune; mais ils y restent tout de même et leur village ne les revoit plus. Les Prussiens ont su du moins retenir ceux qui sont capables d'exercer des fonctions

de maîtres d'école, de gardes forestiers ou de facteurs ruraux. Et par un moyen bien simple : ils ont doublé leur traitement. L'instituteur du moindre petit village du Ban-de-la-Roche a 900 fr. par an. Cette partie des Vosges, si pittoresque, si boisée, si bien cultivée et si française, a failli nous être conservée. On m'a montré, au sommet du Champ-du-Feu, la première ligne de démarcation de notre nouvelle frontière. Mais les exigences stratégiques ont amené la modification du plan primitif, et le protestantisme bien connu des habitants y a quelque peu contribué. Quelques lieues de territoire de plus ou de moins, ce n'était vraiment pas grand'-chose pour un ennemi qui nous enlevait deux de nos plus belles provinces. Et de l'autre côté du Kanz, la petite ville de Senones, qui jadis faisait partie de la principauté de Salm, l'a échappé belle ! C'est à quelques kilomètres de Senones que se trouvent la douane et le premier poteau prussien. Pendant la guerre, M. S..., l'un des propriétaires de la grande filature de Senones, installée dans les bâtiments dépendant de l'ancienne abbaye, fut accusé par les Prussiens d'être le chef d'une compagnie de francs-tireurs et faillit être fusillé ; il fut gardé pendant vingt-quatre heures dans un café par un détachement de soldats dont l'ivresse eût certainement excusé, aux yeux de leur chef, un acte de maladresse ou la féroce fantaisie de quelque soudard impatient d'en finir avec un homme riche et qui avait d'excellent vin dans sa cave. M. S... fut relâché, faute de preuves convaincantes de sa culpabilité, mais on but son vin et on fit un em-

prunt forcé à sa caisse. Il ne croyait pas en être quitte à si bon marché. Aujourd'hui, M. S... s'occupe de l'inauguration du monument de dom Calmet, le savant bénédictin qui fut abbé mitré de Senones, le correspondant et l'ami de Voltaire, auquel il donna l'hospitalité de sa magnifique abbaye et la clef de sa riche bibliothèque. C'est le sculpteur Falguière qui est l'auteur de la statue de dom Calmet.

Le coup d'œil est superbe quand on descend le versant prussien du Kanz et qu'on a devant soi les villages de Saint-Blaise, de Bellefosse et de Fouday, ce dernier situé à l'entrée de la vallée de Schirmeck. La route de Fouday à Waldbach ou Waldersbach, ancienne résidence du pasteur Oberlin, se bifurque au haut du village : un embranchement conduit à Belmont et va jusqu'au Champ-du-Feu; l'autre traverse la forêt de Chirgoutte et, passant par Breitenbach, va rejoindre la route de Villé. Cet embranchement n'est point encore terminé.

Au début de la guerre, c'était une grande distraction pour les habitants de Fouday que d'aller voir passer, le pistolet au poing, les dragons badois envoyés en estafettes pour surveiller la route de Rothau à Saint-Blaise. La plupart de ces cavaliers ne paraissaient pas très-rassurés et chevauchaient dans la crainte de francs-tireurs imaginaires; d'autres, au contraire, se montraient plus disposés à lier conversation avec les gens du pays et acceptaient volontiers des cigares et du vin. L'un de ceux-là, voyant briller une belle chaîne d'or sur la poitrine de M. L..., riche filateur établi à Fouday,

s'avance résolûment vers lui et lui demande l'heure qu'il est.

M. L... tire sa montre, une montre superbe. « Ah! la belle montre, dit aussitôt le soldat en avançant la main pour la prendre. Donnez-la-moi, monsieur. » Et très-certainement il l'aurait prise si M. L..., qui a longtemps habité Berlin, n'eût eu la présence d'esprit de lui dire en allemand : « Je vous la donnerais bien volontiers, mon ami, mais cette montre est un souvenir qui m'a été offert par le général comte de X..., aide de camp de S. M. le roi Guillaume. » Le cavalier piqua des deux et n'en demanda pas davantage.

Les habitants du Ban-de-la-Roche n'ont eu nullement à souffrir de l'invasion, bien qu'un soldat badois ait été tué par un paysan aux environs de Saint-Blaise. Et ils sont convaincus que c'est par respect pour la mémoire de leur vénéré pasteur, *papa* Oberlin, que le roi de Prusse a étendu sa protection sur les villages du Ban-de-la-Roche.

Le maire d'un de ces villages, chez qui j'ai dîné un dimanche, riche paysan trois ou quatre fois médaillé aux concours agricoles du département, m'a demandé (il y a une quinzaine de jours) si nous étions toujours contents en France de M. Thiers! Et cela n'a rien de bien extraordinaire : les journaux allemands ne sont pas lus, au Ban-de-la-Roche, parce qu'on ne les comprend pas, et les journaux français n'y arrivent que par ricochet, de loin en loin. Et puis, quel changement dans la façon de vivre de ces bonnes gens! Ils vivent isolés,

se défient les uns des autres, et en vous disant plus haut qu'ils ne chantent plus, qu'ils ne boivent plus, qu'ils ne dansent plus, j'aurais pu ajouter qu'ils ne parlent plus guère.

Si les villages protestants du Ban-de-la-Roche ont été épargnés, il n'en est pas de même des villages catholiques du val de Villé, à l'entrée desquels se dressent de grands crucifix.

J'ai vu, en allant de Villé à Schlestadt, le magnifique château de M. de Castex, qui fut saccagé et pillé par les Badois. Aujourd'hui, toute trace de dommage a disparu : le gouvernement prussien s'est montré généreux envers l'ancien chambellan de l'empereur, auquel il a accordé, m'a-t-on dit, mais je ne garantis pas ce chiffre, une indemnité de 80,000 thalers, soit 300,000 fr. Cet excès de générosité fait gémir et jaser les pauvres gens, qui prétendent, à tort ou à raison, que les indemnités qu'on leur a accordées sont loin d'être en rapport avec les pertes qu'ils ont subies.

Je ferai, si vous le permettez, quelques pas en arrière, pour vous parler de deux points de villégiature adoptés depuis assez longtemps par les Alsaciens, et que les événements dont ils ont été victimes ne leur ont pas fait abandonner : c'est le couvent de Sainte-Odile et le chalet du Hohwald. Du haut de la terrasse de Sainte-Odile, la vue s'étend au loin sur cette magnifique plaine d'Alsace parsemée de jolis villages, traversée par le Rhin qui apparaît au loin comme un mince filet d'argent, et ayant pour dernière limite à l'horizon la Forêt-Noire et le duché de Bade. De l'autre côté,

l'œil plonge dans un océan de sapins, au milieu desquels on voit serpenter les maisons en tuile rouge du long et étroit village de Klingenthal. Ces deux sites, si différents d'aspect, suffiraient à l'admiration du touriste s'il ne trouvait bien d'autres sujets d'intérêt et d'émotion dans les souvenirs qu'évoquent les vieux châteaux, les pierres druidiques et les vestiges de l'occupation romaine groupés tout autour du couvent. La fontaine de Sainte-Odile, qui a, je crois, la double vertu de guérir les maux d'yeux et de rendre les femmes fécondes, est un but de pèlerinage. Une fois les dévotions terminées, les pèlerins entrent se reposer au couvent, où ils trouvent bon repas et bon gîte. Mais avec le progrès de la civilisation et la conquête prussienne, les prix ont doublé. Et c'est d'une main ferme et exercée que la *Frau Mutter* (la mère abbesse) fait sur une ardoise le compte de chaque touriste, de chaque pèlerin. Il en est de même au chalet du Hohwald, situé au fond d'une haute vallée tout entourée de forêts, à 12 ou 15 kilomètres de la petite ville de Barr. Un délicieux chemin à travers bois conduit de Sainte-Odile au Hohwald, en passant par la Waldsbruch, et de même qu'on ne va guère au Hohwald sans monter à Sainte-Odile, on ne va guère à Sainte-Odile sans descendre au Hohwald. L'établissement dirigé par Mme Kuntz a pris depuis quelques années les proportions d'un hôtel de premier ordre, et une vaste construction s'élève maintenant à côté du chalet rustique que la ville de Strasbourg donna à la veuve du garde forestier assassiné dans l'exercice de ses fonctions. J'ai vu,

il y a trois ans, un des assassins qui, sa peine expirée, rentrait dans ses foyers au Ban-de-la-Roche. Son fils, un jeune soldat, était venu l'attendre au passage dans une ferme que j'habitais. La reconnaissance entre le père et l'enfant fut une des scènes les plus touchantes auxquelles j'aie jamais assisté. On m'a appris cette année que l'ancien forçat était parti pour l'Amérique, et qu'on avait déjà de ses nouvelles : il est en prison à New-York pour tentative de meurtre sur son gendre.

Une particularité m'a frappé à Sainte-Odile comme au Howald : les Alsaciens affectent de ne parler que le français, et on n'y rencontre guère que des Alsaciens. J'ai fait la même remarque aux Trois-Épis (*Drei Æhren*), près de Colmar. C'est là qu'eut lieu après la guerre un scène violente, suivie d'un duel, entre un Alsacien resté Français, et un notable de Colmar qui venait d'accepter du service dans l'administration ou dans la magistrature prussienne. Le lendemain, on lisait placardée dans la grande salle de l'auberge du sieur Petitdemange une affiche par laquelle ce brave homme, soigneux de ses profits, invitait ses hôtes à la paix et à la concorde qui conviennent aux habitants des verts paysages et des riantes solitudes. Un Prussien et sa femme, s'étant glissés parmi les pensionnaires habituels de Mme Kuntz, ont été reconnus et ont dû déguerpir. Un jour, à table, le vide se fit autour d'eux. Ils quittèrent le chalet le même soir. Des enfants (cet âge est sans pitié) s'étaient même amusés à découper le chapeau du mari qu'ils avaient trouvé accroché dans le vesti-

bule. Trois Autrichiens étaient au Howald en même temps que moi. On les reconnaît à leur accent d'abord et aussi à l'élégance de leurs manières. Ce n'est pas à eux qu'on applique et qu'on pourrait appliquer l'épithète de *Schwob*. J'écris le mot comme on le prononce en Alsace. Tout Prussien est un *Schwob* (corruption du substantif *Schwäbe* qui veut dire Souabe). Jadis, avant l'entente cordiale entre les deux peuples, les Allemands appelaient les Italiens des Welches, mais cette qualification n'avait certes rien d'aussi injurieux que celle de *Schwob* donnée par les Alsaciens à leurs nouveaux maîtres.

Je n'affirme pas que le peuple des campagnes ait moins de patriotisme que le peuple des grandes villes ; mais comme dans les villages, à part deux ou trois petits fonctionnaires, un douanier et un gendarme quelquefois, on ne voit pas de Prussiens, la haine, tout en étant peut-être aussi violente, à moins d'occasions ou de prétextes de se manifester que dans les villes de garnison. Et pourtant, à part quelques actes très-répréhensibles que l'autorité allemande n'est pas toujours parvenue à punir, les relations entre les soldats et le peuple ne semblent point être sur un pied d'hostilité bien féroce ; dans certaines localités, les bons patriotes gémissent même sur la faiblesse du sexe faible. Que voulez-vous? c'est le prestige de l'uniforme qui fait oublier la couleur de la cocarde. Cependant il ne faudrait pas se fier aux apparences. Je sais bien que, dans telle grande ville d'Alsace où je me suis arrêté, la femme d'un hôtelier a fait

tenir sur les fonts baptismaux son dernier né par un officier prussien, mais ailleurs j'ai rencontré un brave homme d'aubergiste qui, après avoir causé très-amicalement avec un employé supérieur de l'administration allemande, est venu à moi et m'a dit: « Monsieur, voilà une des pires nécessités que notre nouvelle situation nous impose. Mais je vous en prie, vous qui avez le bonheur d'être resté Français, ne vous méprenez pas sur mes sentiments à l'égard de cet homme: mon gendre est capitaine d'artillerie dans l'armée française et je déteste les Prussiens plus peut-être qu'il ne les déteste lui-même, car ils ont pillé ma maison et assassiné un de mes serviteurs. » Et ayant dit ces paroles, cet homme se mit à pleurer.

La dernière fois que je suis allé à Strasbourg, les zouaves et les turcos campaient au Polygone et s'apprêtaient à passer le Rhin, ce qui faisait que les âmes sensibles s'apitoyaient sur le sort de ces pauvres Badois! Je n'y suis plus retourné depuis. J'aimais Strasbourg comme ma ville natale: la vue de tant de ruines m'eût fait saigner le cœur. Mais je viens de revoir Colmar et Mulhouse. A Colmar surtout, le contraste est frappant entre ce qu'était cette jolie ville, si heureusement située, et ce qu'elle est aujourd'hui. Les quartiers les plus riches semblent inhabités; la place du Champ-de-Mars est déserte. Plus de joyeuses chansons le soir, dans les brasseries; plus de jolies promeneuses et de pittoresques costumes le dimanche dans les jardins publics. Tout est morne, tout est silen-

cieux, et si un groupe s'arrête devant la statue du général Rapp, ce sont des soldats prussiens qui plaisantent agréablement sur l'attitude, quelque peu excentrique du reste, que l'artiste a donnée au vainqueur d'Iéna et d'Essling.

A Mulhouse, les grandes industries qui y sont restées entretiennent un peu plus d'animation qu'à Colmar. Mais ces bandes d'ouvriers et d'ouvrières qui au coup de midi sortent des fabriques semblent avoir perdu cette bonne jovialité, ce rire franc et épanoui qui distinguaient le travailleur alsacien. Et presque tous parlent français. Interrogez en allemand ces filles de brasserie, elles vous répondront en français, en français quelque peu équivoque sans doute, mais qui est l'affirmation d'une nationalité perdue et que l'on a l'espoir de reconquérir un jour.

Ma joie a été extrême quand j'ai revu en arrivant à Belfort les uniformes des employés du chemin de fer français. J'en avais assez des casquettes rouges des chefs de gare, des tuniques vertes des gendarmes, de ces figures rougeaudes de fantassins, de ces grands sabres que messieurs les officiers traînent bruyamment sur le pavé des villes. Et à peine descendu de wagon, j'ai traversé le faubourg où une armée de maçons travaille et j'ai couru à la forteresse. Du haut de la plate-forme où le drapeau tricolore n'a pas encore été replacé, la vue est admirable. Au milieu de ces petites maisons à tuiles rouges étroitement serrées les unes contre les autres s'élève la cathédrale toute criblée de projectiles. La ville et le petit faubourg du

Fourneau adossé à la forteresse ont peu souffert du bombardement; mais que de dévastations! que de décombres! que de maisons effondrées! que d'arbres mutilés dans le grand faubourg des Ancêtres! Eh bien! à Belfort tout le monde est heureux, tout le monde est content. « Ah! monsieur, me disait un brave homme que j'interrogeais sur les épisodes du siége, si vous saviez comme cela s'oublie depuis quelques jours que le clairon français sonne à nos oreilles! »

Le mauvais temps m'a forcé de continuer mon voyage en chemin de fer de Belfort à Remiremont. Là, j'ai trouvé un ciel plus clément et j'ai pu reprendre mon bâton et mon sac. Il y a deux routes, fort belles et fort agréables toutes les deux, pour aller de Remiremont à Gérardmer : la route de Rochesson, plus longue de 3 kilomètres, et celle du Tholy; c'est cette dernière que j'ai suivie. Le petit village de Tholy, bâti en escarpement sur le flanc de la montagne, tire toute son importance d'une grande fabrique de toile, dont les vastes bâtiments sont situés dans une verte prairie de l'autre côté du chemin. Le clocher du village fait face à la cheminée de l'usine.

Je suis arrivé à Gérardmer le soir : de légères vapeurs s'élevaient au-dessus du lac; la lune brillait à travers les branches des noirs sapins, et au loin, dans chacune de ces nombreuses chaumières qui peuplent les collines environnantes, apparaissait la lueur vacillante de la lampe du tisserand. A Gérardmer, tous ceux qui ne font pas des fromages font de la toile. Au milieu de ce ravissant

paysage, le tic-tac du métier a sa poésie, comme ailleurs le tic-tac du moulin.

Un de nos peintres célèbres, Mme Henriette Browne, s'est fait bâtir, au bord du lac de Gérardmer et sur la lisière de la forêt, dans une situation des plus pittoresques, un joli petit chalet qui est un vrai bijou. Tout, dans cette élégante demeure, laisse voir la main d'une habile artiste, d'une femme distinguée et du goût le plus délicat. Les promeneurs ne manquent jamais de s'arrêter devant la barrière rustique qui en ferme l'entrée, et les quelques amis privilégiés qui en franchissent le seuil vous diront combien est affectueuse et cordiale l'hospitalité qu'on y reçoit.

Depuis l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine, beaucoup de voyageurs et de touristes, qui ne veulent point passer la frontière, s'arrêtent à Gérardmer. Quand j'y suis arrivé, l'hôtel de la Poste était encombré; les succursales de l'hôtel étaient envahies et cent cinquante personnes mangeaient à la même table. Je n'aime pas cette vie en commun qui vous impose les conversations les plus insignifiantes et, supplice bien plus cruel, une sonate ou un air varié sur l'opérette en vogue quand le mauvais temps retient les voyageurs dans le salon de l'hôtel. Aux *Trois-Epis*, on danse et on joue la comédie; à Gérardmer, les soirées sont plus calmes, et ceux que ne captive pas le charme de la musique se couchent de bonne heure pour se préparer à l'excursion du lendemain.

Les deux buts de promenade les plus fréquentés sont la *Schlucht* et le lac Blanc. On cotoie pour arriver à la *Schlucht* les lacs de Longemer et de Retournemer, et là, un sentier à travers bois, qu'on appelle le chemin des Dames, vous conduit en moins d'une heure au chalet de M. Hartmann. Ce chalet, qui a été construit il y a quelques années pour recevoir la visite de l'empereur Napoléon III, est à cheval sur la ligne frontière qui sépare la France du territoire allemand.

On va de la *Schlucht* au lac Blanc en suivant la crête de la montagne, toute tapissée de chaumes ; les bornes kilométriques, de chaque côté desquelles sont gravés un F (France) et un D (Deutschland), vous indiquent le chemin. Si, un peu avant d'arriver au lac Blanc, on se penche du côté du versant prussien, on aperçoit deux petits étangs qui vous font assez l'effet de cuvettes dans lesquelles on se serait débarbouillé après une nuit passée en chemin de fer. C'est le lac Vert et le lac Noir. Le lac Blanc est bien plus vaste, et, vu le soir, éclairé par les rayons de la lune, il est d'un aspect vraiment féerique. Comme on oublie volontiers, assis au bord de cette eau tranquille, le poteau blanc et bleu et l'inscription tudesque qui ont attristé le regard au chalet de la *Schlucht !*

Les Alsaciens en villégiature aux *Trois-Epis* font assez ordinairement l'excursion du lac Blanc en passant par la Grande-Baroche ; pour ceux qui n'ont pas de carte routière et qui ne connaissent pas les chemins, M. Petitdemange, propriétaire de l'hôtel des *Trois-Epis*, pousse l'obligeance jusqu'à

leur tracer de sa main un plan indicatif avec lequel il n'y a pas moyen de s'égarer.

A peine revenu à Gérardmer, j'ai eu de la pluie, et il m'a fallu renoncer encore une fois au plaisir de continuer mon voyage à pied. Brouillard sur les hauteurs, pluie dans la plaine, la saison des voyages a fini trop tôt cette année.

J'ai donc fait en diligence le trajet de Gérardmer à Laveline, où s'arrête l'embranchement du chemin de fer qui part d'Épinal et arrivera bientôt, hélas ! jusqu'à l'entrée de la vallée de Granges.

D'Épinal à Nancy la seule distraction est de contempler les figures curieuses et étonnées des villageois qui se pressent aux barrières de chaque station pour voir passer avec le même intérêt les trains de marchandises et les trains de voyageurs.

Nancy, avec ses longues et larges rues qui se coupent à angle droit, a toujours été une ville triste. J'y suis arrivé un dimanche : la musique militaire jouait dans le parc où il y avait foule autour des musiciens. Mais je m'attendais à plus de mouvement, à plus de manifestations joyeuses, et le soir, en remontant la rue Stanislas, je me demandais avec stupeur ce que devait être Nancy pendant l'occupation allemande.

J'écris ces mots au courant de la plume. Ce sont les impressions de voyage d'un touriste, et rien de plus. J'aime ces bons Alsaciens, j'ai voulu les revoir. Et si je vous ai dit qu'il y avait peut-être plus de patriotisme dans les villes que dans les

villages, savez-vous à quoi cela tient? c'est que dans les chaumières il est rentré depuis la guerre, et même pendant la guerre, beaucoup de soldats qui se sont crus trahis; c'est que sur ces montagnes qui sont des forteresses naturelles, il n'y avait pas un canon; c'est que, dans ces villages, il n'y avait pas un fusil. Ceux qui ne disent pas : On nous a trahis! disent : On ne nous a pas défendus. Pas un soldat français pendant la guerre n'a traversé le Kanz ni le Donon et ne s'est montré dans la vallée de Schirmeck, ni dans aucun de ces étroits défilés où une poignée d'hommes aurait pu arrêter un régiment. Quelques francs-tireurs se promenaient sur les routes et ne faisaient pas grande besogne; les gendarmes eux-mêmes avaient perdu de leur prestige et s'étaient départis de leurs habitudes de vigilance. Vous allez en juger.

J'habitais, au début de la guerre, une ferme dans la montagne, tout près de Belmont. On vint me prévenir un jour que deux colporteurs à la mine suspecte étaient dans l'auberge du village, où ils devaient passer la nuit. L'un était un grand jeune homme dont la barbe était luisante, bien peignée et les ongles bien tenus; il avait du linge blanc et des bottes fines. L'autre avait les cheveux bouclés, la barbe rousse et sentait le juif. Quand j'entrai dans l'auberge, où un groupe de paysans les entourait, ils me demandèrent si je parlais l'allemand, me disant qu'on semblait se défier d'eux et me montrèrent leurs papiers. L'un s'appelait Meyer, l'autre avait un nom polonais. On

les avait forcés de quitter Strasbourg où ils avaient laissé, disaient-ils, leurs femmes et leurs enfants. Je remarquai qu'en tant que colporteurs ils n'étaient guère habiles, car ils se trompaient à chaque instant sur le prix de leurs marchandises, jarretières, pendeloques de cuivre, porte-monnaie, objets de mercerie, fleurs artificielles et autres articles de menue bimbeloterie. Je n'avais aucune qualité pour pousser plus loin mes investigations, et je me contentai d'exprimer quelques doutes sur leur identité au maire de l'endroit.

Le lendemain, le fils de l'aubergiste arrive chez moi tout effaré et me raconte que, lorsque les deux colporteurs furent enfermés dans leur chambre, sa mère, ayant regardé par le trou de la serrure, les avait vus occupés à écrire, à tirer des lignes sur un papier de grande dimension ; que le plus jeune, avant de se mettre au lit, avait changé de linge, et que son compagnon, sans doute son domestique, lui avait apporté à boire sur une assiette ! A leur dîner, ils s'étaient fait servir de la viande et des œufs frais, ce qui ne constituait pas un repas assez frugal pour des colporteurs qui n'avaient rien vendu. Cette idée que ces colporteurs sont des espions me décide à les poursuivre. Ils étaient partis de très-bonne heure et avaient de l'avance sur moi. Je m'étais fait accompagner d'un garçon de la ferme et nous ne les rejoignîmes que fort tard au village de Ranrupt : tandis qu'on les croyait couchés depuis longtemps déjà, ils veillaient. Dans plusieurs endroits où ils s'é-

taient arrêtés nous apprîmes qu'ils avaient questionné les habitants sur le chiffre de la population, sur les récoltes, sur les ressources du pays et que, si à Belmont ils prétendaient ne pas savoir un mot de français, ailleurs, ils parlaient notre langue parfaitement. Au maire de Bellefosse ils demandèrent s'il recevait quelque journal de Strasbourg ou de Nancy. Bref, on envoya chercher les gendarmes de Saales : à trois heures du matin ils arrivèrent ; à six heures, nos deux colporteurs entrèrent dans la salle de l'auberge pour prendre leurs boîtes qu'ils y avaient laissées. En apercevant les tricornes et les baudriers blancs, ils devinrent tout pâles. Les gendarmes les firent passer dans un cabinet, et suivant notre recommandation, après les avoir interrogés, après avoir examiné leurs papiers, ils les fouillèrent. Mais la pudeur des bons gendarmes n'osa aller trop loin, c'est-à-dire là où les deux espions avaient sans doute caché leurs plans et leurs papiers secrets ; et après avoir retourné les poches de leurs vêtements et exploré les tiges de leurs bottes, ils les laissèrent partir comme ils étaient venus. Plus tard j'appris par un habitant du Ban-de-la-Roche que l'un de ces deux quidams, celui qui avait des ongles soignés et des bottes fines, occupait une haute fonction dans l'arrondissement de Schlestadt.

On parle encore des faux colporteurs de Belmont au Ban-de-la-Roche, comme on parle des faux élèves de l'École forestière de Nancy à Obernay, et des *Kellner* badois dans les auberges du val de

Villé. Et l'on dit que ces bons Allemands, qui nous haïssent encore plus depuis qu'ils nous ont battus qu'ils ne nous haïssaient avant de nous battre, ont été bien plus forts et surtout bien plus fins que nous.

VOYAGE AU CAIRE

Le Caire, 31 décembre 1871.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE *Aïda*.

Il y a un proverbe turc qui dit : « Ne fais pas aujourd'hui ce que tu peux faire demain. » C'est juste l'inverse de ce qui se dit chez nous. Mais je ne suis pas depuis assez longtemps dans ce pays où tant de choses vont *alla turca* pour en avoir pris les habitudes et suivre ses maximes au pied de la lettre. Je ferai donc mon feuilleton aujourd'hui afin qu'il puisse partir demain. Et vraiment, ce ne sera pas le plus difficile ni le plus pénible des travaux que j'ai mission d'accomplir en ce genre. Lorsque j'ai accepté de venir en Égypte, assister à la première représentation d'*Aïda*, il a été bien convenu que je ne subirais aucune influence et que j'exprimerais mon opinion avec la plus entière franchise. L'opéra de M. Verdi eût été médiocre, je l'eusse dit sans détour; il a réussi, il méritait de réussir : je suis heureux d'en répandre la bonne nouvelle et de féliciter le maestro auquel, on le sait, je n'ai jamais témoigné ni beau-

coup d'admiration ni une bien grande sympathie.

Voilà donc une œuvre très-intéressante, très-remarquable, qui sera certainement appréciée en France comme en Italie, et qui a été écrite à l'instigation d'un prince égyptien. Si magnifique et si absolu que soit le souverain de ce pays, il n'avait pas le pouvoir de décréter un chef-d'œuvre, et il le savait bien lorsqu'il a demandé, pour en donner la primeur au théâtre du Caire, une partition inédite au plus populaire des compositeurs italiens. M. Verdi, avec les meilleures intentions du monde, eût très-bien pu répondre au désir du khédive, comme il répondit, il y a quelques années, à l'invitation du czar, par la *Forza del destino*. Heureusement le sujet d'*Aïda* vaut infiniment mieux que celui-ci et a bien mieux servi l'inspiration du compositeur. Il y a même trouvé l'occasion de faire de la couleur locale, ce qui ne lui est pas arrivé souvent, et ce qu'il ne semblait pas rechercher dans ses précédents ouvrages. Un motif turc qu'on lui a envoyé de Constantinople et une mélodie indigène qui accompagne sur la flûte les évolutions des derviches tourneurs ont été à M. Verdi d'un précieux secours, et j'ajouterai que ces deux thèmes qui ont beaucoup de caractère, mais qui comportent quelques mesures seulement, acquièrent dans la partition une importance réelle par la façon habile dont ils sont traités, par l'instrumentation et la disposition des voix. Avec l'un, M. Verdi a fait le chœur de Termuthis et des prêtresses de Vulcain, dans l'intérieur du temple de Memphis; avec l'autre, il a fait une sorte de danse mystique. Ces deux

motifs, qui se succèdent et se répondent l'un à l'autre, produisent le plus charmant effet et sont présentés, modulés et ramenés avec un art infini. Je les ai écoutés avec ravissement, et pourtant mon oreille n'en est plus à subir le charme de ces douces surprises que font éprouver les mélodies d'Orient à ceux qui les entendent pour la première fois. Mais tout le mérite de la partition n'est pas là. A ceux qui nient le mouvement en musique, M. Verdi vient de répondre comme le philosophe de l'antiquité : il a marché. Certes l'ancien Verdi subsiste encore; on le retrouve dans *Aïda* avec ses exagérations, ses brusques oppositions, ses négligences de style et ses emportements. Mais un autre Verdi atteint de germanisme s'y manifeste aussi, usant d'une manière fort habile, avec une science et un tact qu'on ne lui soupçonnait pas, de tous les artifices de la fugue et du contrepoint, accouplant les timbres avec une ingéniosité rare, brisant les vieux moules mélodiques, même ceux qui lui étaient particuliers, caressant tour à tour les grands récits et les longues mélopées, recherchant les harmonies les plus nouvelles, les plus étranges quelquefois, les modulations les plus inattendues, donnant à l'accompagnement plus d'intérêt, souvent plus de valeur qu'à la mélodie elle-même; enfin, comme le disait Grétry en parlant de Mozart, mettant parfois la statue dans l'orchestre et laissant le piédestal sur la scène. Je n'ai jamais bien saisi la justesse de cette expression; mais elle est tellement acceptée, que je m'en sers sans le moindre scrupule.

Ah ! il ne faut pas qu'on vienne me dire maintenant : M. Verdi vit dans l'isolement le plus complet et reste absolument indifférent à toute œuvre nouvelle, à tout système nouveau. On m'assurait il y a quelques années qu'il n'avait jamais lu *Don Juan*. C'est bien possible, mais il l'a lu depuis, et il a même été beaucoup plus loin. Je suis bien certain que les œuvres de Richard Wagner lui sont familières, et celles de Berlioz pareillement. Il a dû aussi étudier quelque peu les partitions de Meyerbeer et se rendre compte des procédés de M. Gounod qui ne sont pas ceux du premier venu. Ses études en ces différents genres n'étaient peut-être qu'ébauchées quand il a écrit *Don Carlos;* elles sont fort avancées, sinon absolument complètes aujourd'hui. Et s'il persiste dans sa nouvelle manière, le maëstro Verdi, pour quelques enthousiasmes qui se refroidiront autour de lui, opérera bien des conversions et se fera bien des adeptes, même dans les cénacles où jusqu'à présent il n'était guère admis.

Ce n'est certainement pas la transformation de Gluck, ni celle de Rossini, ni celle de Meyerbeer, passant de *Margarita d'Angiù* ou du *Crociato* à *Robert-le-Diable*, mais enfin c'est quelque chose de plus qu'une simple évolution, et ceux qui connaissent la nature abrupte et le caractère indiscipliné du maître italien verront dans les velléités et dans les tendances que révèle la partition d'*Aïda* beaucoup plus et beaucoup mieux que de vagues promesses pour l'avenir.

Cette partition, je l'ai lue très-attentivement et

je l'ai entendue trois fois, y prenant chaque fois un plaisir nouveau. Sous le rapport de l'invention mélodique, on ne peut pas dire qu'elle soit d'une grande originalité; on y trouve plusieurs réminiscences, non seulement des maîtres que j'ai cités plus haut, mais aussi de M. Verdi lui-même : l'auteur du *Ballo in maschera*, de *Luisa Miller* et du *Trovatore* s'y reconnaît particulièrement. N'importe; telle qu'elle est, avec ses réminiscences et ses imperfections, c'est, je le répète, une œuvre des plus remarquables et à laquelle les musiciens, quel que soit le drapeau sous lequel ils s'abritent, prendront, il n'en faut pas douter, un très-vif intérêt. Je parle des musiciens qui n'ont pas de parti pris : celui qui dans les questions d'art ne montre ni sincérité ni bonne foi n'est point un artiste.

Peut-être est-il temps de donner quelques détails sur le livret et sur les magnificences de la mise en scène.

Le *Roman de la Momie*, de Théophile Gautier, a bien pu suggérer à M. Mariette l'idée du poëme d'*Aïda*, mais il n'y a pas une seule situation dans le poëme d'*Aïda* qui soit empruntée au *Roman de la Momie*. Ce poëme est donc une invention du savant directeur du Musée de Boulaq, de l'illustre égyptologue qui a attaché son nom à tant de merveilleuses découvertes, et tout récemment à celle du Sérapeum. Il l'a écrit tout entier, en prose. C'est M. Camille du Locle qui l'a mis en vers et qui, avec ce talent et cette intelligence scénique dont il a donné plus d'une preuve déjà, l'a accommodé suivant les exigences du drame lyrique. Le

rôle de M. Ghislanzoni (c'est le seul nom qui figure sur l'affiche à côté de celui de M. Verdi) s'est donc borné à traduire en vers italiens les vers français de M. du Locle. Je ne commets pas la moindre indiscrétion en révélant ce mystère. Et d'ailleurs il me semble assez naturel que chacun reçoive la part qui lui revient dans le succès d'*Aïda*.

L'action, dit le livret, se passe à Memphis et à Thèbes, à l'époque de la puissance des Pharaons. Une date plus précise ne nous eût rien appris de plus, de même que nous ne voyons aucun inconvénient à ce que le père d'Amnéris s'appelle tout simplement le Roi.

Le premier tableau représente donc un jardin, dans le palais du roi, à Memphis. Des vases de fleurs et des arbustes ornent la scène. A droite s'élève le pavillon royal, surmonté d'un baldaquin et formé d'une double ligne de colonnes en bois. Il paraît qu'avant la restauration due à M. Mariette-Bey, ce genre d'architecture des anciens Égyptiens (l'architecture en bois) était complétement inconnu des archéologues. Au fond, on aperçoit la plaine fertile de l'Égypte et dans le lointain les pyramides et le sphynx déjà mutilé, gardant l'entrée du désert immense.

Le grand-prêtre Ramphis vient annoncer au capitaine des gardes Rhadamès que l'Éthiopie se soulève encore et menace Thèbes et la vallée du Nil. L'Isis sacrée, qui a été consultée, a désigné le chef suprême des phalanges égyptiennes : « Il est jeune, il est brave... » Et le grand-prêtre s'éloigne pour aller porter au roi les décrets de la divinité. « Si

j'étais ce guerrier! s'écrie Rhadamès.... Si mon songe s'accomplissait! Je reviendrais vainqueur vers ma douce Aïda; je voudrais lui rendre le beau ciel et les douces brises de sa patrie, poser sur sa tête une couronne royale et lui dresser un trône près du soleil. » Rhadamès ne sait pas qu'Aïda, l'esclave d'Amnéris, est la fille du roi d'Ethiopie Amonasro, celui-là même qu'il est appelé à combattre. Il ne sait pas davantage que le cœur d'Aïda et celui de la fille du Pharaon brûlent pour lui de la même flamme.

Le roi entre en scène, suivi de son cortége de prêtres, de ministres et d'officiers; il leur dit la nouvelle, apportée par un messager, de la révolte d'Amonasro, et leur fait connaître que Rhadamès a été désigné par Isis elle-même pour marcher contre l'envahisseur. On entonne l'hymne de guerre, et le cortége se rend au temple de Vulcain, où Rhadamès doit revêtir les armes sacrées et invoquer la protection du Dieu des batailles. Tandis qu'Amnéris lui remet l'étendard qui doit le guider à la victoire, Aïda, dont le secret va bientôt être surpris par sa puissante rivale, demande tour à tour aux dieux qu'elle sert le triomphe de son père et celui de son amant. Et le rideau tombe sur la plainte touchante de la jeune esclave.

Le second tableau nous montre l'intérieur du temple de Vulcain : c'est le Ramesseum de Thèbes, du temps de la dix-neuvième dynastie, restauré avec un art merveilleux. Au fond d'un vaste portique formé de colonnes de pierre, s'ouvre une grande porte par laquelle on aperçoit le Nil et la

chaîne lybique. Au milieu se dresse l'autel surmonté de la statue de Vulcain, revêtue des attributs propres à cette divinité. On voit reproduit sur la façade de l'autel ce bijou qui est au musée de Boulaq, et qui représente les emblèmes de la Haute et de la Basse-Égypte sous la forme du groupe de l'Uréus et du Vautour aux ailes déployées. Les murailles sont couvertes d'inscriptions et de sujets religieux. Les légendes hiéroglyphiques sont de la plus scrupuleuse exactitude ; il en est de même de la disposition des personnages : les dieux tournent le dos à l'axe, et les rois en adoration ont le visage tourné vers cet axe. Des vases d'encens, vases assyriens aux anses à tête de cheval, supportés par des trépieds d'or, figurent dans le temple comme des trophées des victoires égyptiennes. Ramphis et ses prêtres sont au pied de l'autel, dans le sanctuaire; Termuthis et les prêtresses invoquent l'immense Phtah, esprit animateur du monde, feu incréé, éternel, qui donne au soleil sa lumière, Phtah qui du néant a tiré le ciel et l'onde, vie de l'univers, source d'éternel amour.

Pendant que Rhadamès se dirige vers l'autel, les prêtresses exécutent la danse sacrée et placent un voile d'argent sur la tête du jeune guerrier. Après une courte invocation à Vulcain, l'arbitre de toute guerre humaine, Rhadamès revêt l'armure que lui présente le grand-prêtre, et la toile tombe sur la reprise de l'hymne religieux et des danses mystiques.

C'est là une des pages les mieux réussies de la

partition, et assurément l'une des plus colorées. Au moment où Ramphis s'adresse à la divinité :

Nume, custode e vindice,
Di questa sacra terra,

et la conjure d'étendre sa main protectrice sur le sol égyptien, l'orchestre, qui jusque-là était resté dans la demi-teinte, se déchaîne tout à coup avec une superbe énergie, les violons lançant comme des fusées leurs gammes ascendantes, tandis que les basses, renforcées par les instruments de cuivre, exécutent un dessin en mouvement contraire.

M. Verdi aime ces oppositions et les réussit quelquefois.

Les deux tableaux que je viens d'analyser forment le premier acte et doivent se succéder par un changement à vue; mais ici, à cause de l'exiguïté de la scène (c'est un inconvénient auquel il sera facile de remédier), on a été obligé d'en faire deux actes separés par un entr'acte assez long. *Aïda* n'a pas d'ouverture ; on n'en écrit plus depuis que le public a pris l'habitude de ne venir au théâtre qu'après le lever du rideau. Une introduction dont la phrase principale est confiée au quatuor en sourdines, reproduit en style fugué la plainte amoureuse d'*Aïda* à la fin du premier tableau. Cette introduction m'a rappelé en même temps le prélude de *Lohengrin* et le *Lamento* qui sert de préface à la seconde partie des *Troyens* (les Troyens à Carthage). Les violoncelles divisés accompagnent en canon le récit du grand-prêtre; des fanfares de trompettes sonnent d'une façon assez

caractéristique pendant le monologue de Rhadamès. La romance qui vient ensuite n'est pas absolument originale au point de vue mélodique, mais elle renferme de jolis détails dans l'accompagnement et dans l'instrumentation. Je citerai aussi le duo entre Rhadamès et Amnéris se terminant en trio par l'entrée d'Aïda, et dont la péroraison a de la chaleur et un accent très-dramatique. L'hymne guerrier chanté par le roi et par le grand-prêtre, puis repris par le chœur, est d'un bon style, simple, large, un peu dans la manière de Hændel ; le grand air d'*Aïda*, dont la forme est toute moderne et n'a rien de commun, par conséquent, avec les cavatines que l'on connaît, est une belle inspiration, très-pathétique et qui est vraiment écrite de main de maître. J'ai déjà parlé du second tableau, dont j'aime énormément la couleur poétique, et dans lequel le compositeur a tiré un si heureux parti de deux mélodies orientales : le chant des prêtresses et l'air de danse exécuté par trois flûtes à l'unisson.

Eh bien ! je défie qui que ce soit, après avoir lu l'analyse à peu près technique de ces deux premiers tableaux, d'écrire une seule note des morceaux que j'ai cités, d'en chanter le moindre fragment. Alors à quoi bon tant de paroles inutiles ? Il se peut qu'on lise avec quelque intérêt la critique d'un ouvrage classique que l'on a souvent entendu, ou celle d'une partition que l'on a sous les yeux, à l'exécution de laquelle ont a assisté la veille ou que l'on entendra le lendemain. Berlioz a écrit d'admirables pages en ce genre sur l'œuvre de Spontini,

de Gluck et de Beethoven. Mais écrire du Caire à Paris que la romance de Rhadamès est en *si bémol* et que le chant de Termuthis, à la fin du dernier acte, reparaît dans le ton de *sol bémol mineur*, c'est tremper dans l'encre une méchante plume d'auberge pour ne rien dire du tout. Et d'ailleurs n'ai-je pas suffisamment défini l'impression qu'avait produite sur moi l'œuvre de M. Verdi, et le fait le plus intéressant à signaler n'est-il pas celui de la transformation qui vient de s'opérer dans la manière du célèbre maestro ?

Je vais donc poursuivre l'analyse du poëme et me contenter de noter au passage les morceaux qui m'ont le plus particulièrement frappé.

Nous sommes, au second acte, dans un salon de l'appartement d'Amnéris. La fille du roi, la rivale d'Aïda, est entourée de jeunes esclaves qui la parent pour la fête triomphale pendant que des danseuses nubiennes exécutent autour d'elle un pas bizarre, instrumenté d'une façon très-pittoresque et très-colorée. Est-ce un motif arabe ou une inspiration de M. Verdi ? On ne m'a pas suffisamment renseigné à ce sujet ; c'est l'un et l'autre, peut-être. Ce que je puis affirmer, c'est que le chœur des esclaves est fort joli et se termine par une phrase charmante qui module de *sol mineur* en *sol naturel*. Qu'on veuille bien me passer ce dernier trait. *Aïda*, trompée par les fausses caresses d'Amnéris, lui avoue qu'elle aime Rhadamès. Alors éclate entre les deux femmes une scène de jalousie dans laquelle l'esclave suppliante essaye vainement de fléchir le courroux de la vindicative Égyptienne :

« Tremble, ô vile esclave ! je suis l'arbitre de ta destinée... Les furies de la haine me remplissent le cœur. » Une musique militaire se fait entendre derrière la coulisse : c'est l'hymne guerrier du premier tableau qui accompagne le retour de Rhadamès victorieux.

La scène change et représente une des entrées de la ville de Thèbes. Sur le devant, un groupe de palmiers ; à droite, le temple d'Athor-Aphrodite et un trône surmonté d'un dais de pourpre. Au fond, une longue avenue de sphynx, à l'extrémité de laquelle se découvre le panorama de la ville, avec ses pylones aux grands mâts décorés de banderoles blanches et rouges. Au frontispice du dais qui surmonte le trône du roi est un épervier aux ailes déployées et tenant deux sceptres : le fouet (excitation) et le crochet (retenue), double emblème de la royauté, trouvé au temple d'Edfou. La place est encombrée de peuple. Le roi s'avance, suivi de ses ministres, des prêtres, officiers, porte-enseignes et flabellifères ; Amnéris, accompagnée de ses esclaves, s'asseoit à la droite du roi.

Alors commence le défilé, c'est-à-dire une procession merveilleuse, fantastique, d'une richesse inouïe, incomparable, et qui passe devant les yeux du spectateur comme un long éblouissement. En tête des troupes marchent deux sonneurs de trompettes, instruments munis de pistons, mais de forme antique et tels qu'on en a vu dans *Joseph*, à la dernière reprise de cet ouvrage à l'Opéra-Comique. Ces trompettes, longues et minces, ont été fabriquées à Milan et envoyées au Caire par M. Verdi lui-

même. Les troupes se composent de deux corps formés chacun par trois pelotons. Les soldats du premier corps ont la dalmatique jaune et bleue ou rouge et blanche; ces costumes ont été copiés à Bab-el-Molony sur le tombeau de Rhamsès III. Les deux premiers pelotons sont composés d'archers; le troisième est armé de piques. Les troupes du deuxième corps ont d'abord la masse d'armes et le bouclier; suivent des nègres armés de piques, et ceux-là sont de vrais et superbes échantillons de la race; enfin viennent les Schardanas, vêtus de riches costumes exactement reproduits d'après les bas-reliefs. Au commencement du règne de Rhamsès, les Schardanas envahirent l'Égypte du côté de la Cyrénaïque. Vaincus à la fin, ils entrèrent dans l'armée égyptienne et formèrent les gardes d'honneur du roi. Ils habitaient les îles de la Méditerranée, et sont vraisemblablement les ancêtres des Sardes actuels. Défilent ensuite quatre groupes de danseuses représentant l'Asie, l'Éthiopie, la Lybie et l'Égypte.

Les images des divinités symboliques s'avancent à leur tour, les prêtres portant sur leurs épaules la barque sacrée d'Athor. Enfin paraît Rhadamès, monté sur un palanquin que soutiennent huit officiers escortés des gardes du roi et des principaux dignitaires de la cour. Le cortége est fermé sur le groupe des prisonniers éthiopiens au milieu desquels est Amonasro, le père d'Aïda. La marche qui accompagne ce défilé splendide a beaucoup de caractère et je ne m'arrêterai pas à quelques réminiscences que l'on y a remarquées. J'aime le

chant des femmes que reprennent ensuite *en tutti* les voix et l'orchestre ; j'aime aussi le récit d'Amonasro et le sextuor que ne dépare pas un vague souvenir du final de *Norma*. La fin de cet acte est bien bruyante et bien italienne, à ce qu'il m'a semblé.

Au lever du rideau du troisième acte, nous voyons les bords du Nil éclairés par un rayon de lune. Entre des rochers de granit s'élèvent d'élégants palmiers dont les ombres sont reflétées par les eaux du fleuve : sur le sommet des rochers, à moitié caché par le feuillage, se dresse le temple d'Isis, reproduction fidèle du temple de Philœ. C'est Despléchin, le grand artiste dont nous apprenions la mort le jour même de la représentation d'*Aïda*, qui a peint ce délicieux tableau tout entier de sa main.

Amnéris, conduite par le grand-prêtre, vient invoquer la déesse, la mère immortelle et l'épouse d'Osiris. Le roi a récompensé le courage héroïque de Rhadamès, le vainqueur d'Amonasro, en lui donnant la main de sa fille. Et pendant qu'Amnéris prie dans le temple, Amonasro adjure Aïda de ravir à Rhadamès, qu'elle attend, le secret des opérations militaires qui se préparent contre les Éthiopiens encore une fois révoltés. Il y a là entre le père et la fille un duo dont certaines parties font songer à Mignon regrettant la patrie absente : « Tu reverras les forêts embaumées, les fraîches vallées, nos temples d'or... Épouse heureuse de celui que tu aimes tant, tu pourras jouir d'un bonheur immense ! » — « Un seul jour d'un si

doux enchantement, répond Aïda; une heure d'une telle joie, et puis mourir ! »

Rhadamès dévoile à Aïda le fatal secret; surpris et dénoncé par Amnéris, il reste entre les mains des prêtres, tandis qu'Amonasro et Aïda, qui essayent de fuir, sont poursuivis par les gardes du roi.

Le sixième tableau (quatrième acte) nous introduit dans une salle du palais : à droite, la porte qui mène au souterrain où sont assemblés les prêtres; à gauche, l'allée conduisant à la prison de Rhadamès. On aperçoit au fond de la scène une statue colossale dont le dessin a été copié dans la première cour de Medinet-Abou. Rhadamès repousse les supplications d'Amnéris, qui veut le sauver, puis se rend dans le souterrain. Les interpellations des prêtres et leurs imprécations contre l'accusé qui refuse de se disculper, le silence de Rhadamès indiqué par un roulement de timbales dans la coulisse, les sanglots d'Amnéris restée seule sur le théâtre, voilà assurément une scène capitale de l'ouvrage, non moins dramatique et non moins bien réussie que celle du *Trouvère* à laquelle on peut la comparer, même musicalement.

Rhadamès est déclaré traître ; il mourra. Au tableau final, la scène est divisée en deux étages, comme étaient certains temples de la Haute-Égypte : en haut, le temple resplendissant de lumières; en bas, le souterrain sombre. Rhadamès paraît au milieu d'une longue file d'arcades qui se perdent dans l'obscurité ; au-dessus, deux prêtres achèvent de sceller la pierre qui ferme l'entrée du souter-

rain. La flûte et la clarinette, à l'octave l'une de l'autre, imitent un gémissement ; Rhadamès s'aperçoit qu'il n'est pas seul dans le souterrain. Aïda l'y a précédé, et on ne se demande pas comment elle y est venue ni comment elle a pu y rester cachée trois jours, tant il y a de poignante douleur dans les suprêmes étreintes, dans les éternels adieux des deux amants. Comme contraste à cette scène déchirante, on entend, dans la partie supérieure du temple, la reprise du chant de Termuthis, accompagné par les danses des prêtresses. Et ici encore il nous faut louer l'habileté avec laquelle le compositeur a su combiner ensemble des lambeaux de phrases déjà entendues et si différentes par l'expression et par le rhythme.

Le drame s'achève à *mezza voce*, l'orchestre murmurant en sourdines quelques notes vaporeuses sur les derniers regrets et les premiers espoirs que confie à Rhadamès l'amoureuse Aïda : « Vois-tu, l'ange radieux de la mort s'est approché de nous. Il nous emporte vers les joies éternelles sur des ailes d'or. Pour nous déjà le ciel s'est ouvert... Là cessent toutes douleurs... là commence l'extase d'un immortel amour !... »

Voilà certes un beau poëme, très-dramatique, très-musical, et qui eût tenté l'inspiration de plus d'un compositeur. Dépouillé de l'éblouissante mise en scène et des merveilles archéologiques dont il est entouré ici, il perdrait assurément aux yeux des spectateurs une grande partie de son prestige, mais il n'en conserverait pas moins la puissance de son action, fertile en péripéties dramatiques

et le charme de ses incidents poétiques et colorés.

Les principaux rôles d'*Aïda* sont confiés à Mmes Pozzoni-Anastasi et Grossi, à MM. Steller, Costa, Medini et Mongini; l'exécution est excellente ; les chœurs marchent avec ensemble et précision; l'orchestre obéit docilement au bâton de commandement de son habile chef, le célèbre contre-bassiste Bottesini.

Le théâtre du Caire est disposé et aménagé intérieurement comme la plupart des théâtres italiens; il n'y a ni stalles de galerie, ni stalles de balcon, et les baignoires dominent l'orchestre. La décoration, or mat sur fond blanc, est d'un goût parfait; l'intérieur des loges est rouge foncé, le devant est garni de tentures en velours de la même couleur; un vestibule à colonnades précède l'entrée de l'orchestre et donne accès à deux escaliers latéraux qui conduisent aux étages supérieurs. Le foyer est au second étage; il est spacieux et magnifiquement orné; on s'y promène peu pendant les entr'actes. Les spectateurs à tarbouch viennent dans le vestibule et y fument leur cigarette en lisant avec beaucoup de gravité une affiche qui leur interdit de fumer.

Je n'ai qu'à me louer de l'accueil qui m'a été fait par S. Exc. Drahnet-Bey, le surintendant des théâtres du vice-roi, et par le khédive lui-même, que j'ai bien sincèrement félicité du succès d'*Aïda*. Ce prince aime les arts, et le prouve : il a demandé à M. Verdi la partition d'*Aïda*, et à M. Ussi, l'un des peintres les plus distingués de l'école de Florence, un tableau dont j'ai admiré l'esquisse, et qui re-

présente le départ du *Tapis* pour la Mecque. Cette cérémonie a lieu demain, et je compte bien y assister.

Avouez qu'un prince comme Ismaïl-Pacha vaut bien tel souverain qui gagne de grandes batailles, et surtout tel autre qui les perd.

Le Caire, 3 février 1872.

Je reviens de la Haute-Égypte, ivre de soleil, aveuglé de poussière et rassasié d'hiéroglyphes. Depuis Boulaq, où l'on s'embarque, jusqu'à Philœ, qui est le terme du voyage, j'ai vu des villages bâtis avec du limon, et des raffineries de sucre dont les tuyaux de fonte et les hautes cheminées s'élancent dans l'air comme des minarets; j'ai vu les verts palmiers et les sycomores au feuillage sombre se refléter dans l'eau transparente du fleuve; j'ai entendu grincer les *sakiehs* et vu manœuvrer les *chadoufs* par des fellahs tout nus, à peu de chose près. — Heureux les peuples qui n'ont pas besoin de se vêtir ! Et cependant à l'air triste et résigné de ces fellahs, on serait tenté de croire qu'ils ne comprennent pas leur bonheur. — J'ai vu des palais et des temples ensevelis sous de misérables huttes, j'ai marché dans les galeries humides où sont les tombeaux des prêtres et les tombeaux des rois, je suis entré dans les hypogées, dans les grottes, dans les spéos, je suis descendu

dans les cryptes, j'ai senti sur ma figure des battements d'ailes de chauves-souris, j'ai vu des couchers de soleil splendides, des femmes voilées et des femmes sans voiles, des danseuses jaunes à Kéneh et des danseuses noires à Assouan, des sphynx et des obélisques, des derviches qui agitaient leur sonnette et des moines coptes qui nageaient pour venir nous demander des *bakhchich :* j'ai vu des grues et des ibis, des gypaëtes et des hérons, mais je n'ai pas vu de crocodiles.

Notre voyage a duré vingt-deux jours, et nous étions vingt-deux passagers à bord du *Saïda;* l'équipage se composait d'une dizaine de matelots, chauffeurs et mécaniciens, d'un docteur égyptien, d'un drogman grec, du pilote, du capitaine (un nègre du Soudan) et d'un singe, parent du capitaine.

Le drogman, à lui seul, mériterait une mention particulière. Je le vois encore, je le verrai toujours avec sa *couffieh* autour de la tête, son fouet à la main et ses grandes bottes à l'écuyère. Il se nomme Timoléon Bocoupoli; les Anglais (car il y avait des Anglais à bord) l'appelaient mister Caméléon, et les Arabes Napoléon tout simplement.

Timoléon m'avait pris en amitié et me faisait ses confidences. Une jeune gouvernante anglaise qu'il avait détournée de ses devoirs et qui l'attendait à Beyrouth lui causait beaucoup de tourment. Pour être drogman, il n'est pas nécessaire d'être philosophe. Timoléon est un type ; deux de ses cousins sont partis au commencement de la guerre et ne sont pas revenus. Timoléon a juré de les venger :

« Au premier signal, m'a-t-il dit, j'arrive à Paris à la tête d'une compagnie d'Albanais. » Et il le fera comme il le dit, car Timoléon est brave et a pour les Français une affection toute particulière. Aussi ai-je été le premier à lui signer un certificat qui témoigne de son intelligence, de son zèle et de sa probité. Que ceux qui iront en Palestine se souviennent de Timoléon. Timoléon ne veut plus naviguer sur le Nil ; il va maintenant servir de guide aux touristes qui font le voyage de Jérusalem.

Les ruines de Karnak, par un beau clair de lune, sont d'un aspect féerique ; le temple d'Edfou est admirablement conservé, et du haut de ses pylones on jouit d'un panorama magnifique ; la vallée des tombeaux est une des plus belles horreurs qui se puissent voir ; je me suis reposé avec délices sous les frais ombrages de l'île d'Éléphantine ; j'ai admiré la grâce voluptueuse des danseuses nubiennes ; j'ai écouté avec ravissement, le soir, cette note plaintive et douce, un peu nasillarde peut-être que les pâtres tirent de leur chalumeau ; j'ai traversé une partie du désert pendant que le *hkamsin* soufflait ; j'ai eu de la pluie (et quelle pluie !) à Assouan, là où l'Égypte finit et où la Nubie commence ; j'ai vu passer sur d'élégantes *dahabiehs* de jeunes *misses* qui lisaient le guide de Murray ; je me suis senti écrasé, anéanti par l'imposante grandeur du temple de Denderah ; l'île de Philœ, avec ses longues colonnades, ses vastes portiques et ses hauts pylones, m'a vivement impressionné, et je ne me lassais pas de contempler la magnificence des paysages qui l'environnent.

Mais le plus charmant souvenir que me laissera mon voyage dans la Haute-Égypte, c'est la visite que j'ai faite aux ruines d'Abydos, parce que j'y suis allé seul. Du moins je n'avais avec moi que mes deux compagnons ordinaires, qui ne m'ont jamais quitté pendant toute la durée de mon voyage, deux compagnons qui m'ont expliqué de la façon la plus claire et avec la science la plus aimable tout ce que je voyais, l'un aimant les descriptions poétiques, l'autre familier comme personne avec les monuments et les souvenirs des anciennes dynasties : le livre de M. Maxime Du Camp et celui que M. Mariette-Bey a écrit tout exprès pour les invités du khédive, lors de l'inauguration du canal de Suez.

De Billianeh à Abydos le chemin est ravissant : après avoir traversé un petit bois de palmiers on entre dans des champs de fèves, dans des prairies d'un vert d'émeraude coupées par de petits canaux desséchés. Les buffles noirs vous regardent avec leurs grands yeux étonnés ; les dromadaires accroupis ont dans la bouche de grosses touffes d'herbe qu'ils mâchent solennellement ; tout à l'entour les troupeaux sont épars et le fellah fume tranquillement sur le seuil de sa hutte de roseaux. Plus loin, c'est une charrue primitive, à laquelle sont attelés fraternellement un chameau et une vache ; debout sur le tronçon d'une colonne, un jeune garçon souffle dans un chalumeau ; des femmes passent ; les plus vieilles ramènent précipitamment sur leur visage, à la vue de l'étranger, les plis de leur voile ; des enfants vêtus d'une lo-

que, de petits diables noirs, se roulent dans la poussière à l'entrée du village d'Harabahmedfouneh, et courent après moi, selon l'usage oriental, pour me demander un *bakhchich;* j'arrive aux ruines, et je suis émerveillé de la fraîcheur des peintures décoratives du grand temple de Séti, déblayé tout récemment par les ordres du khédive, et sous la direction de M. Mariette. C'est dans ce temple qu'a été découverte une table de rois plus complète et mieux conservée que celle dont s'est enrichi le musée de Londres : « Séti roi et Ramsès encore prince, dit le savant directeur du musée de Boulaq, y sont représentés debout, l'un faisant l'offrande du feu, l'autre récitant l'hymne sacré. Devant eux sont rangés, comme dans une sorte de tableau synoptique, les cartouches des soixante-seize rois (Séti s'y comprend lui-même) auxquels ces hommages sont dédiés, et ce n'est pas sans une certaine émotion qu'en tête de la liste on voit paraître le nom de Ménès, l'antique et vénérable fondateur de la monarchie égyptienne. »

En montant vers le nord on trouve une enceinte de briques crues. C'est là, ajoute M. Mariette, que fut Thines, le berceau de la monarchie égyptienne ; c'est là aussi que fut le tombeau de l'Osiris d'Abydos, qui était pour les habitants de l'Égypte ce que le Saint-Sépulcre est pour les chrétiens.

Après être resté deux heures seulement au milieu des ruines, il m'a fallu reprendre le chemin de Billianeh. On ne s'appartient pas quand on voyage sur un bateau à vapeur de la Compagnie Cook. D'ailleurs le soleil allait disparaître ; le ciel s'em-

pourprait déjà de ses derniers rayons. Tout en marchant, je regardais les teintes de l'occident et je voyais peu à peu grandir l'ombre qui allait bientôt envelopper le paysage; dans le lointain, on entendait ce bruit particulier aux campagnes de tous pays quand la journée est finie, et l'air, un air tiède et vaporeux, m'envoyait les effluves embaumées du soir. Tout était tranquille; mon coursier aux longues oreilles avait ralenti son allure, et je songeais, en apercevant au loin la blanche cheminée du *Saïda*, que pour les plus charmants voyages il est quelquefois de tristes retours.

C'est en descendant le Nil que nous nous sommes arrêtés à Billianeh pour faire l'excursion d'Abydos. Le surlendemain nous étions à Syout. Entre Minieh et Beni-Souef, le même moine copte, dans le même costume, est venu s'accrocher grelottant à la poupe du navire et nous a demandé, au nom du Dieu des chrétiens, dont il se dit le serviteur fidèle, une bouteille d'araki et un bakhchich.

Le 1er février, je revenais au Caire et j'allais entendre *Aïda* pour la cinquième fois, le jour même de mon arrivée.

Hier, Mme Marie Sass, dont je ne vous ai pas encore parlé, je crois, chantait *le Trouvère;* demain, elle chantera *la Juive*, et on donne mardi à son bénéfice *la Fille du Régiment*. Avant de partir pour la Haute-Égypte, je l'avais entendue dans *Faust*, un rôle qui ne semble pas écrit pour elle, et dans lequel cependant elle montre une souplesse de talent que je ne lui soupçonnais pas. Les oppositions

de style que l'on trouve dans l'œuvre de M. Gounod en rendent l'exécution fort difficile pour la plupart des cantatrices, et si beaucoup s'y sont essayées, peu y ont réussi. Nous l'avons bien vu à Paris, où Mme Carvalho reste encore la seule, la vraie Marguerite. Eh bien! je vous assure que Mme Sass dit la ballade du roi de Thulé et l'air des bijoux avec une grâce charmante et une légèreté qui paraît toute naturelle. Évidemment on est moins surpris de la façon dont elle chante la belle phrase du trio final; là elle déploie toute l'ampleur, toutes les sonorités de son admirable organe, et c'est une grande émotion dans toute la salle. On oublie en ce moment que Mme Marie Sass est une artiste française (née en Belgique), et on l'applaudit comme si elle venait de Florence ou de Milan.

Le théâtre du Caire est un théâtre plus italien que pas un théâtre d'Italie. Il a été bâti en six mois : commencé au mois d'avril de l'année 1869, on l'a inauguré le 6 novembre; et, pendant la première saison, on n'y a pas donné moins d'une quinzaine d'ouvrages, opéras et ballets, dont les costumes, les décors et tous les accessoires ont été confectionnés, peints et fabriqués par des ouvriers et des artistes parisiens.

Ce théâtre, qui contient moins de monde que le théâtre des Variétés (de 800 à 850 personnes seulement), est cependant beaucoup plus grand, et aussi y est-on beaucoup plus à l'aise; les loges sont fort belles, les rangs de stalles sont suffisamment espacés pour qu'on y circule librement.

Quand on aura donné à la scène les dégagements indispensables aux évolutions des grands cortéges et aux promenades triomphales, le théâtre du Caire n'aura plus rien à désirer qu'une affluence plus considérable de spectateurs. Dès la seconde représentation d'un ouvrage quelconque, même quand il a obtenu du succès, on voit des vides dans la salle. Chaque saison, dont la durée est de cinq mois, ne produit pas plus 100,000 francs de recette ; les abonnements rapportent 177,000 fr., et comme les dépenses s'élèvent à plus de 1 million, cela donnerait un assez joli déficit si le théâtre ne recevait pas du khédive une subvention vraiment royale, 800,000 fr. par an.

Le personnel est fort nombreux relativement : il se compose de cinquante-quatre musiciens d'orchestre, soixante-quatre choristes, quatre-vingt-deux danseurs et ballerines, sans compter la figuration, et de vingt premiers sujets. Au théâtre du Caire, il n'y a que des premiers rôles et des choristes, les seconds rôles n'existent pas. J'aime cette façon délicate de sauvegarder l'amour-propre des chanteurs, amour-propre sans limites, et je m'étonne qu'un usage si excellent ne soit pas généralement adopté dans les théâtres européens.

Mme Pozzoni-Anastasi, que je n'ai encore entendue que dans le rôle d'*Aïda* est une artiste de grand mérite et douée d'un sentiment dramatique bien supérieur à celui de la plupart des cantatrices italiennes. Sa voix est très-étendue et d'un timbre sympathique ; j'avais cru que le rôle d'*Aïda* était écrit un peu haut pour Mme Pozzoni et que par cela même

elle devait éprouver, à le chanter comme elle le chante, une certaine fatigue ; mais il paraît que je m'étais étrangement trompé.

Mme Grossi est bien connue du public parisien ; elle a toujours sa belle voix de contralto, dont les cordes basses surtout ont une sonorité harmonieuse pleine de charme.

J'entendrai demain Mme Contarini dans le rôle d'Eudoxie de *la Juive*, et j'espère que vous voudrez bien attendre mon retour à Paris pour savoir ce que je pense de la voix et du talent de Mme Contarini.

M. Steller a été, comme Mme Grossi, pensionnaire du Théâtre-Italien de Paris, sous la direction de M. Bagier. Mais M. Medini, le grand-prêtre d'*Aïda*, le Méphistophélès de *Faust*, est un artiste que je ne connaissais pas et que je suis très-enchanté de connaître. Il a un magnifique organe, une belle prestance et on le dit très-bon musicien. Quant à M. Mongini, ce n'est certainement pas un chanteur sans mérite, puisqu'il chante pour la bagatelle de 100,000 francs par saison ; mais sa voix a, dans les notes élevées, des inflexions gutturales que je n'aime point, et qu'il est rare aujourd'hui de ne pas rencontrer chez les ténors de la Péninsule comme chez les ténors d'outre-Rhin.

Le théâtre du Caire est dirigé par S. Exc. Drahnet-Bey, qui a le titre de surintendant et ne dépend d'aucun ministère. Il est par conséquent maître absolu chez lui. Le khédive lui accorde une confiance sans bornes, et bien justifiée, du reste, par l'infatigable activité et le zèle qu'il déploie

dans des fonctions très-difficiles et très-délicates aussi. Depuis la fondation du théâtre, on y a représenté plus de trente ouvrages italiens et français : *la Juive*, *la Muette*, *Faust*, *Fra-Diavolo*, *Don Giovanni*, *la Favorite*, *Norma*, *Sémiramis*, *les Huguenots*, *Crispino e la Comare*, *le Barbier*, *l'Elisire d'amore*, *Aïda* et la plus grande partie du répertoire de Verdi. La saison prochaine on montera *el Guarani*, du maestro Lopez, ouvrage donné à Milan avec un certain succès; *Ruy-Blas*, du maestro Marchetti, et qui, à ce qu'il paraît, a également réussi sur les premiers théâtres italiens; *i Lombardi*, *la Saffo*, de Mercadente, *Poliuto* et *Robert-le-Diable*.

Et comme si ce n'était pas assez d'une si rude besogne pour un seul homme, même quand on l'appelle : Excellence, et qu'il est surintendant, Drahnet-Bey va reprendre la direction du Théâtre-Français, où l'on joue le drame, le vaudeville et l'opérette, ce théâtre n'étant point dans une situation bien prospère depuis qu'il a été abandonné à l'industrie privée. J'y ai applaudi hier, car j'étais à la fois, mais non pas en même temps, au Théâtre-Italien et au Théâtre-Français, Mlle Camille Dortet dans le rôle de la comtesse de Terremonde de *la Princesse Georges*, et Mme Samary dans celui de la princesse. Mlle Dortet et Mme Samary sont les nièces d'Augustine et de Madeleine Brohan, ce qui veut dire que ce sont des comédiennes de bonne race; une jeune et charmante actrice, Mlle Louvenard, joue avec beaucoup d'aisance et de distinction le petit rôle épisodique créé au Gymnase par

Mme Fromentin. On donne assez souvent au Théâtre-Français du Caire, mais je n'ai point encore assisté à des spectacles de ce genre, les opérettes de M. Offenbach, de M. Lecocq et de M. François Bazin.

Quel malheur qu'on ne puisse pas échapper à sa destinée! Il me semblerait infiniment plus doux, au lieu d'aller m'enfermer dans une salle de spectacle, de me promener le soir, si à une certaine heure l'entrée n'en était défendue par une grille infranchissable, dans ce beau jardin de l'*Esbékieh* où il y a des grottes et des cascades, des kiosques et des belvédères, des ponts rustiques et des lacs entourés de gazon vert, de beaux arbres et des fleurs odorantes, des tourniquets où l'on paye une piastre et des becs de gaz. Dans vingt ans on se demandera si Gérard de Nerval n'a point rêvé lorsqu'il a décrit certains quartiers du Caire où, même aujourd'hui, on ne trouve presque plus le moindre vestige des usages, des mœurs et de l'architecture de l'Orient, dont les plus beaux spécimens sont presque des ruines. Et ce sera peut-être la gloire d'un artiste français, d'Ambroise Baudry, le frère du peintre illustre, d'avoir fait revivre dans ces constructions qui auront leur place au centre du quartier européen, toutes les merveilles, toutes les élégances, toutes les délicatesses de cette architecture.

Ce quartier européen est vraiment superbe; mais je me soucie peu de retrouver à plus de six cents lieues de Paris le boulevard du Prince-Eugène, le square des Batignolles et l'avenue de Lamotte-Pi-

quet, nos lourdes casernes et nos maisons plates et monotones dans leur uniformité. J'aime mieux les mosquées ornées de stalactites, et les rues étroites avec leurs maisons aux moucharabiehs dentelés, et les bazars abrités du soleil où s'étalent les beaux tapis de Perse et les longues karamanies, les narghilés incrustés de cuivre et les vieilles armes circassiennes, les grands vases de Chine, les bronzes japonais, les faïences anciennes et les émaux cloisonnés. Je préfère le café mousseux que vous sert un Barbarin dans quelque coin éloigné du vieux Caire à celui que l'on boit au Divan oriental, et je ne suis jamais si heureux que lorsque je chevauche sur mon baudet à travers le Khan-Khalil ou les tombeaux des califes, en compagnie de mon fidèle ânier Schahabaham.

Et tandis que je chevauche ainsi, ferme et droit sur mes étriers, j'oublie qu'il se fait à Paris des chutes qui pourraient faire croire à un revirement dans le goût musical du public parisien, si l'on ne savait combien peu il faut se laisser prendre à ces signes trompeurs.

Est-il donc vrai, comme les journaux l'affirment, que *le Roi Carotte* n'a pas réussi, que *la Tour du Chien vert* fait regretter *la Boîte de Pandore*, et que *Fantasio* n'a point trouvé grâce devant des spectateurs ordinairement si bienveillants et si peu difficiles?

ÉTUDES ET PORTRAITS

STRUENSÉE

15 janvier 1867.

Je ne crois pas que la pensée soit jamais venue à l'un de nos directeurs de théâtre de nous donner une traduction de *Struensée*, avec la musique composée par Meyerbeer pour la tragédie de son frère. La raison en est bien simple : d'abord nous avons *Bertrand et Raton*, ce qui, à la rigueur, doit nous suffire; ensuite il semble tout aussi difficile de loger un excellent orchestre dans un théâtre de drame que de produire des tragédiens sur une scène lyrique. A Paris, plus que dans aucune ville civilisée, on a le respect des traditions et des spécialités. Quand par hasard un théâtre de vaudeville fait faire un peu de musique chez lui, il a bien soin que cette musique soit à la hauteur du talent de ses artistes et au goût de son public; si l'on a vu la Comédie-Française s'imposer, pour l'*Ulysse* de M. Ponsard, pour *Psyché* et pour *Athalie*, des frais extraordinaires d'instrumentistes et de chanteurs, ce ne sont là que des tentatives isolées, qui

ont eu lieu à des intervalles très-éloignés, et l'Odéon, qui aurait pu imiter un si noble exemple en nous donnant la *Jeunesse de Gœthe*, de M. Blaze de Bury et de Meyerbeer, s'est abstenu jusqu'ici. Certes je ne lui en fais pas un reproche, car je sais que, d'après une des clauses du testament de Meyerbeer, un certain laps de temps devait s'écouler entre la représentation de l'*Africaine* et celle du drame de M. Blaze de Bury; seulement le délai doit être expiré aujourd'hui.

Ce genre de pièces, qui participe à la fois de l'opéra et du drame, est très-goûté en Allemagne; chez nous, il est peu répandu, et, dans une circonstance récente, la censure est même venue en aide à la tradition en interdisant les *Deux Reines*, de M. Ernest Legouvé (de l'Académie française), pour lesquelles M. Gounod avait écrit une partition tout entière. J'ai déjà dit que la difficulté de réunir dans un même théâtre un orchestre complet, des chanteurs et des acteurs tragiques, et puis aussi la crainte d'arriver à la confusion des genres, nous empêchaient de faire à Paris ce qui se fait dans la plupart des théâtres allemands. Tant pis pour nous, tant pis pour le public, car, en ôtant à des œuvres comme *Struensée* et le *Songe d'une nuit d'été*, par exemple, l'intérêt du drame et le prestige de la mise en scène, on les amoindrit considérablement. Ainsi nous ne pouvons dire que nous sommes tout à fait initiés aux beautés des *Ruines d'Athènes* et d'*Egmont*, parce que nous avons entendu des fragments de ces œuvres exécutés dans nos concerts. Mieux vaut ce-

pendant qu'il en soit ainsi que d'assister à des travestissements dans le genre de ceux qui nous ont été offerts et que nous avons blâmés bien des fois.

Puisqu'on annonce l'exécution complète de la partition de *Struensée* à l'une des prochaines réunions de l'Athénée, il faut donc nous en réjouir et ne pas demander davantage. Mais en vue d'une solennité qui, par exception, attirera sans doute un public nombreux dans la petite salle de la rue Scribe, il n'est peut-être pas sans intérêt de donner, par anticipation, l'analyse du drame et celle de la partition. Disons d'abord à qui revient la primeur de cette excellente idée, qui nous permettra de juger dans son ensemble une œuvre dont nous ne connaissions jusqu'ici que deux fragments principaux : l'ouverture et la polonaise. C'est M. Fétis qui le premier fit exécuter à Bruxelles, par la Société des concerts du Conservatoire, dont il est le chef d'orchestre et le directeur, la musique de *Struensée*, que Meyerbeer venait de lui envoyer de Berlin. « Obligé, nous dit M. Fétis, de séparer du drame la musique qui y est intimement liée, j'imaginai de réunir les morceaux de plusieurs scènes en un seul, au moyen de quelques mesures qui rendent les modulations naturelles, et d'exposer en peu de mots, dans le programme du concert, les situations et les péripéties dramatiques, afin que le public pût juger avec quel bonheur d'expression le compositeur les avait rendues. Ces combinaisons eurent un plein succès... » Et j'ajouterai qu'on les trouve indiquées dans l'édi-

tion que viennent de publier MM. Dufour et Brandus, les propriétaires des œuvres de Meyerbeer. Voici maintenant de quelle façon l'illustre maître donna son entière approbation au petit travail de raccord imaginé par le savant directeur du Conservatoire belge. Je rends la parole à M. Fétis : « Instruit de ce grand succès qui touchait à son cœur d'artiste, Meyerbeer, alors à Paris, prit des informations sur le jour fixé pour une nouvelle exécution de *Struensée*, arriva incognito à Bruxelles, se cacha dans un coin de la salle, et retourna à Paris le même soir ou le lendemain matin, sans m'avoir vu. Je n'appris cette circonstance que dans l'été suivant, lorsque, me promenant à Spa avec le maître dans un endroit solitaire, il s'arrêta tout à coup, me prit les mains, et, après m'avoir conté l'anecdote de son voyage, me dit que je l'avais rendu très-heureux en m'identifiant à son sentiment dans la direction de l'exécution de son œuvre. Il m'apprit alors que son intention était de proposer un sujet à Scribe, pour un opéra dans lequel il pourrait mettre en relief la musique de *Struensée*, qui, dans sa forme actuelle, ne pouvait être entendue que par des occasions exceptionnelles. Il est bien regrettable qu'il n'ait pas réalisé depuis lors sa pensée. » M. Fétis me permettra de ne pas le regretter autant que lui, et, tout en m'abstenant de jeter l'ombre d'un doute sur la confidence qui lui fut faite à Spa par l'illustre maître, je prendrai la liberté de dire à M. Fétis que, dans ce projet de collaboration entre Scribe et Meyerbeer, les rôles peuvent bien avoir été inter-

vertis. Il me souvient en effet que Meyerbeer, un jour que j'étais chez lui à Berlin, me montra une grande armoire toute pleine de manuscrits, en me disant : « Il y a là-dedans *plus de musique de moi que vous n'en connaissez*, et, entre autres morceaux inédits, tous ceux qui ont été rétranchés de mes opéras *le Prophète*, *les Huguenots*, et *Robert le Diable*. Malheureusement l'ouverture que j'avais composée pour ce dernier ouvrage n'y est pas ; où est-elle ? je n'en sais rien ; malgré les recherches les plus minutieuses, il m'a été impossible de la retrouver[1]. Tous ces morceaux supprimés forment la valeur d'un opéra. Scribe m'a proposé bien souvent de les utiliser ; c'était chose facile pour lui que d'écrire un libretto sur de la musique déjà faite, et je ne doute pas qu'il eût réussi à mettre en situation ces pages détachées d'œuvres différentes et à conserver à chacun de ces morceaux le caractère qui lui est propre ; je n'ai jamais voulu y consentir. »

Malgré toute l'autorité de M. Fétis, malgré le respect que j'ai pour son jugement et la confiance que ses travaux m'inspirent, je ne suis pas tout à fait convaincu que Meyerbeer ait jamais eu l'intention formelle de sacrifier au succès de la musique de *Struensée* la collaboration posthume de son frère Michaël. D'ailleurs Meyerbeer avait pour

1. L'ouverture de l'*Africaine*, entièrement composée par Meyerbeer, et dont il avait commencé l'instrumentation, a eu le même sort que celle de *Robert le Diable*. Après la mort du maître, on l'a vainement cherchée parmi les nombreux manuscrits qu'il a laissés.

cette œuvre une prédilection toute particulière, et, ainsi que le dit lui-même M. Fétis, la musique et le drame « sont intimement liés l'un à l'autre, » de telle sorte que si les exigences de l'exécution les séparent, l'imagination doit les réunir.

Michaël Beer, né à Berlin le 19 juillet 1800, mourut à Munich, à peine âgé de trente-trois ans; la protection et l'estime que lui accordait le roi Louis, ami des arts, le retinrent plusieurs années dans cette ville, où furent représentés *Clytemnestre*, *le Paria*, *la Fiancée d'Aragon* et *Struensée*, qui est considéré comme son chef-d'œuvre. Entre la représentation de cet ouvrage à Munich et la première audition de la musique de Meyerbeer au théâtre royal de Berlin, le 19 septembre 1846, il s'était écoulé plus d'une vingtaine d'années. La tragédie de Michaël Beer, qui se joue aujourd'hui sur la plupart des théâtres allemands sans que les souverains y voient un danger pour leur sûreté personnelle et celle de leur gouvernement, fut très-longtemps avant de s'acclimater en Allemagne. Les doctrines prêchées par le premier ministre du roi Christian semblaient un peu trop imbues de la philosophie du dix-huitième siècle aux petits princes absolutistes, ennemis naturels de toute révolution et de toute réforme ; la noblesse se sentit attaquée dans les principes mêmes de sa constitution, et elle ne permit pas qu'on vînt parler en plein théâtre de l'abolition de ses priviléges, de la liberté de la presse et de la liberté de discussion, toutes choses subversives au dernier degré. Le roi Louis, qui était poëte et prince athénien, mit les vers iam-

biques de Michaël Beer au-dessus des préjugés de caste, et peut-être pensa-t-il aussi que le dénoûment du drame était suffisamment terrible pour modérer les aspirations généreuses des uns et calmer les inquiétudes des autres. Mais, je le répète, le succès de *Struensée* fut un succès tout à fait local, dans le principe, et si, bien des années après, il s'est propagé dans toute l'Allemagne, on peut croire que la musique composée par Meyerbeer n'y a pas nui.

La partition de *Struensée* renferme une ouverture, des scènes de mélodrame et des entr'actes dont les plus remarquables et les plus importants sont : *la Polonaise*, *l'Auberge du village*, *la scène et le chœur de la révolte*, *le rêve de Struensée*, *la marche funèbre* et *la bénédiction*.

L'*ouverture* et la *Polonaise* ont été plus d'une fois déjà admirées et applaudies par ceux qui suivent assidûment les séances de la Société du Conservatoire et les concerts populaires dirigés par M. Pasdeloup. Je préfère l'ouverture de *Struensée* à celle du *Prophète*, et je ne crois pas que, dans le genre symphonique, Meyerbeer ait jamais rien écrit qui soit supérieur à cette belle préface instrumentale. Les deux motifs principaux y sont traités avec un art infini, passent par une foule de modulations inattendues et de développements ingénieux, se succèdent, se mêlent l'un à l'autre, et aboutissent enfin à une péroraison où sont très-habilement prodiguées toutes les sonorités de l'orchestre. Le thème du final étant le même que celui de l'introduction, il est facile de se rendre compte du talent avec lequel le compositeur savait ménager les effets

d'opposition et présenter le même sujet sous les aspects les plus variés. Le premier mélodrame reproduit une phrase passionnée déjà entendue dans l'ouverture ; Rantzau a osé porter contre la reine une accusation capitale que Struensée n'a pu repousser sans trahir ses sentiments pour l'épouse du roi Christian. Et, après la sortie de Rantzau, le ministre reste plongé dans de sombres méditations jusqu'à l'arrivée du pasteur Struensée, son père.

La musique de l'entr'acte, dont les premières mesures sont interrompues par le roulement du tambour, fait pressentir d'abord la révolte de la garde norwégienne, et exprime ensuite la douleur de la reine et les sentiments de l'amour et du devoir qui s'agitent dans l'âme de Struensée ; le tambour bat pour la seconde fois ; la révolte éclate aux accents de l'hymne national danois ; les supplications de la reine deviennent plus pressantes, et Struensée, au lieu de punir, va lui-même apaiser la sédition des soldats rebelles. Meyerbeer s'est servi dans cette scène, qui est d'une grande beauté, du chant *Kong Christian stand am hohen mast* (le roi Christian est au grand mât), composé par Osaüs Hartmann, grand-père d'un organiste distingué, qui en 1845 était attaché à l'église Sainte-Marie de Copenhague. Je n'ai pas besoin de faire ressortir ici le talent avec lequel Meyerbeer savait s'approprier un motif original et lui donner les proportions les plus grandioses par la force de son génie. Osaüs Hartmann n'avait certes pas rêvé pour son hymne guerrier les contre-sujets et les

riches combinaisons harmoniques dont l'a entouré la féconde et brillante imagination de son illustre collaborateur. Peut-être cette scène mélodramatique produit-elle plus d'effet dans une salle de concert qu'au théâtre, où elle est exécutée d'un bout à l'autre le rideau baissé. On a pu se rendre compte d'un effet du même genre en assistant, au Théâtre-Lyrique, à l'exécution de la grande et belle marche troyenne de M. Hector Berlioz : les chœurs chantaient derrière la toile ; on ne les entendait guère, et quand l'orchestre tonnait quelque peu, on ne les entendait plus.

M. Fétis fait observer que le second entr'acte, *le bal*, ne porte pas tout le titre qu'il devrait avoir, car la scène dont il est l'expression, bien que non présente aux yeux des spectateurs, c'est le bal *interrompu par l'arrestation de Struensée*. A mon tour, je prendrai la liberté de faire remarquer à M. Fétis que *Struensée*, d'après le drame de Michaël Beer, fut arrêté *après le bal*, tandis qu'il était déjà rentré dans ses appartements, et que les conjurés durent passer sur le corps de Deltef, son serviteur fidèle, pour arriver jusqu'à lui. L'allegro appassionato de *la Polonaise* ne peut donc exprimer que les pressentiments de la reine Mathilde, l'agitation de Struensée et la querelle qui s'élève entre les deux chefs de la conjuration, le colonel Keller et le comte Rantzau. Cette *Polonaise* est d'une grâce exquise, et l'instrumentation en est extrêmement originale : elle peut être comparée, sans désavantage, à *la Marche aux flambeaux* en *ut* mineur, la plus remarquable, selon moi, que

Meyerbeer ait écrite, et aux plus jolis airs de ballet du *Prophète*.

On retrouve la même grâce mélodique, la même élégance de rhythme dans l'entr'acte suivant : *l'Auberge du village;* mais ce morceau a, plus encore que *la Polonaise*, le caractère propre à la musique de danse, et le compositeur, pour lui donner cette couleur locale dont il a toujours pris un soin extrême, y a employé deux motifs dont M. Fétis nous indique l'origine : le premier est un air de danse de paysans danois; le second, une ballade populaire en Dalécarlie. Quelques mesures de ces thêmes originaux, développées avec un art infini, ont suffi à Meyerbeer pour composer ce troisième entr'acte, auquel une courte introduction sert de préface, et qui commence à la fin de l'acte précédent, quelques instants avant la chute du rideau. Il est probable qu'en écrivant cette introduction, où de plaintifs accents se mêlent aux *tremolos* des violons et au mouvement sombre et énergique des contre-basses, le maître a voulu peindre l'entrée des conjurés chez la reine et dans l'appartement de Struensée, la résistance de Deltef et la mort de ce serviteur dévoué. Si, en effet, telle a été la pensée du compositeur, j'aurai raison de ne pas voir, comme M. Fétis, l'arrestation de Struensée dans l'allegro appassionato de *la Polonaise*.

Rantzau, après avoir réussi à perdre le premier ministre du roi Christian, veut le sauver, et vient dans sa prison lui apprendre que tout est préparé pour sa fuite. Struensée est endormi au moment où Rantzau, suivi du geôlier, ouvre la porte du

cachot, et, dans ce sommeil suprême, il voit passer toutes les visions de son amour, tous les fantômes de sa gloire passée : les réminiscences musicales s'enchaînent de la façon la plus habile, suivant pas à pas les différentes péripéties du songe.

Je ne m'explique pas pourquoi Meyerbeer n'a pas donné plus d'importance et de grandeur à *la Marche du supplice*, dont le thème d'ailleurs est à la fois saisissant et lugubre. Le maître, qui ne manquait pas, on le sait, d'un certain esprit philosophique, a-t-il voulu nous montrer que Struensée, déchu de ses titres et dépouillé de toutes les splendeurs du pouvoir, n'était plus qu'un simple médecin ?...

La bénédiction que le pasteur Struensée donne à son fils, la scène des derniers adieux produiront presque autant d'effet dans un concert qu'au théâtre, si l'on prend soin de faire déclamer par un récitant les vers qu'accompagne le chant si expressif des trois violoncelles soli.

C'est avec la reprise de la *Marche funèbre* que se termine cette remarquable partition, où le génie du maître brille dans toute son indépendance, et qui doit être, à l'Athénée ou au Conservatoire, le grand succès des concerts de la saison. Il ne m'a pas semblé inutile d'en donner au public une analyse anticipée dans le but d'éveiller sa sympathie ou sa curiosité.

LOHENGRIN

30 septembre 1868.

Je ne suis pas dans le secret des dieux; mais, s'il faut en croire certains bruits que les feuilles musicales les mieux informées n'ont pas hésité à accueillir, deux directeurs, dont l'un est bien en selle et dont l'autre, suivant l'expression pittoresque d'un haut personnage, s'apprêterait à remonter sur sa bête, deux directeurs fort habiles et renommés tous les deux, malgré leur fortune diverse, auraient conçu la pensée d'offrir au public parisien le *Lohengrin* de Richard Wagner. Il y a à peu près vingt ans que cet opéra se promène sur toutes les scènes d'Allemagne; ce ne sera donc pas tout à fait comme une primeur que les Parisiens l'accepteront, s'ils l'acceptent. D'autres œuvres qu'il eût été, encore plus que celle-là, intéressant de connaître, ont mis un temps tout aussi long à arriver jusqu'à nous. En France, c'est surtout pour les œuvres d'art, œuvres musicales et œuvres littéraires, que les frontières existent. Quelques fragments de *Lohengrin*, exécutés dans différents concerts et prin-

cipalement aux concerts populaires du Cirque, ont éveillé la curiosité du public à l'endroit de la musique wagnérienne. Je ne prétends pas dire qu'il y ait pris goût. Les discordes suscitées par l'apparition du *Tannhauser* sur la scène de l'Opéra se sont apaisées; le révolutionnaire Wagner est devenu l'ami d'un roi; ceux auxquels leurs intérêts commandent de tenir compte des plus minces événements et de sonder l'opinion publique ont donc bien pu croire que le moment était venu d'offrir une revanche à ce maître, très-discrédité naguère, et qui pouvait aujourd'hui leur donner l'occasion de faire quelques belles recettes. Malheureusement un vent peu propice vient de souffler de l'autre côté du Rhin. *Lohengrin*, représenté à Bade devant une brillante compagnie de sportmen et de touristes français, n'a produit sur l'auditoire qu'un effet de somnolence et d'ennui. Et les chroniques racontent que si tous les spectateurs ne sont pas partis avant la fin, c'est que tous ne se sont pas réveillés. Mais le théâtre de Bade est fort petit, et, à cause de son exiguité même, on ne peut y pratiquer ces splendeurs de mise en scène, ce luxe de décors et ce déploiement de masses chorales qui sont, pour la plupart des pièces lyriques jouées à Paris, de sérieux éléments de succès; peut-être les artistes venus tout exprès de Munich, de Berlin et de Stuttgart pour concourir à la représentation de l'opéra allemand n'étaient-ils pas des artistes *di primo cartello* (on a cité cependant quelques noms recommandables), tandis que nous avons ici des chanteurs et des cantatrices du plus grand mérite et

capables, tel est le prestige qu'ils exercent sur la foule, de lui faire supporter toute espèce de musique. A Bade, *Lohengrin* a été chanté en allemand: tout le monde ne l'a pas compris; à Paris, tout le monde le comprendra, puisque c'est M. Nuitter, l'aimable et spirituel archiviste de l'Opéra, qui l'a traduit en français. Il ne faut donc pas présumer de l'accueil qui sera fait chez nous à l'ouvrage de Richard Wagner par celui qu'il vient de recevoir dans la petite capitale du grand-duché. Je pense d'ailleurs que les convictions des deux directeurs auxquels on prête l'intention de jouer *Lohengrin* cet hiver ne sauraient être ébranlées par quelques correspondances écrites à la hâte et venues d'un pays où habituellement ce ne sont pas des émotions musicales que l'on va chercher. Si j'entreprends aujourd'hui de parler du poëme et de la partition de *Lohengrin,* c'est parce que j'y vois un intérêt d'actualité. Je dirai mon opinion sans espérer qu'elle aura la moindre influence sur le sort de l'ouvrage. *Lohengrin* sera joué ou ne le sera pas; la presse n'y peut rien ; on se sert volontiers de sa publicité, on lui demande des réclames, mais on ne lui demande pas de conseils.

C'est à Weimar, à l'occasion des fêtes auxquelles donna lieu l'inauguration de la statue de Herder, que *Lohengrin* fut exécuté pour la première fois, le 28 août 1850, sous la direction de Franz Liszt. Au commencement de l'année 1848, cet ouvrage avait été mis à l'étude à Dresde, où Richard Wagner exerçait les fonctions de maître de chapelle de la cour; mais les événements politiques qui survin-

rent peu de temps après en empêchèrent la représentation. Le succès obtenu à Weimar par la tentative de Liszt eut un très-grand retentissement, se propagea bientôt dans toute l'Allemagne, et le nom de Richard Wagner, déjà presque oublié, reparut avec un éclat nouveau. Du sein de la ville éternelle où il est allé chercher le repos si nécessaire aux âmes qui ont connu toutes les agitations de ce monde, l'ancien directeur général de la musique du prince Charles de Saxe-Weimar, que des vœux récents n'ont point encore complétement détaché des choses terrestres, suit avec intérêt le mouvement de l'art musical et n'a pas renoncé à y jouer son rôle à l'occasion. Si quelque feuille profane, racontant l'accident de Bade, a franchi le seuil de sa retraite, le cœur du disciple a dû saigner sous la soutane de l'homme d'église. Les lignes suivantes empruntées à une brochure publiée à Leipsig en 1851, c'est-à-dire peu de temps après les fêtes de Weimar, feront connaître à quel degré s'éleva l'admiration de Liszt pour Richard Wagner et l'ardeur qu'il mit à préconiser son système. Cette brochure, qui renferme l'analyse de *Lohengrin* et celle du *Tannhauser*, est écrite dans un style imagé et dans une langue qui, par l'originalité de certaines expressions et de certaines tournures de phrase, semble repousser toute espèce de prétention académique. La partie relative à l'opéra du *Tannhauser* avait déjà paru dans le *Journal des Débats* en 1849.

Après une introduction consacrée à Herder et au récit des fêtes qui célébrèrent à Weimar le cen-

tième anniversaire de la naissance du grand philosophe humanitaire, Franz Liszt prélude à l'analyse de *Lohengrin* par une ritournelle de quelques pages qui est la glorification la plus absolue du poëte-compositeur et de ses doctrines.

« Quel que soit le degré d'admiration, de sympathie ou d'approbation qu'on accorde aux œuvres musicales de Richard Wagner, ses antagonistes les plus déclarés, et ses détracteurs mêmes, ne sauraient nier les remarquables qualités d'harmonie et d'instrumentation qu'elles renferment, le grand travail, les études appliquées dont elles font preuve, le génie du compositeur qu'elles révèlent. Chacune de ses productions est profondément méditée, savamment élaborée. Le style en est élevé ; toute banalité en est exclue. Les sujets en sont poétiques, et il sait en faire jaillir toute leur puissance d'émotion. Si aujourd'hui encore ses opéras sont peu connus, si les directeurs de théâtres hésitent à les représenter, il faut indubitablement en chercher la cause, non dans les difficultés matérielles de ses partitions : elles seraient bientôt vaincues ! mais dans les difficultés plus réelles qui s'allient à l'introduction de tout un système nouveau dans l'art de la composition dramatique, celui d'entre tous qui exige le plus impérieusement la faveur du public, si récalcitrant à prendre de nouvelles habitudes.... » Après avoir donné un aperçu des idées de Wagner sur le *drame*, auquel il fait concourir « dans une même perfection tous les arts que le théâtre embrasse, » Franz Liszt ajoute : « *Lohengrin*, son dernier ouvrage, est celui qui d'entre tous

manifeste ces idées de la manière la plus absolue jusques à présent; celui qui semble avoir été inspiré par ses plus intimes et ses plus vives émotions; celui qui reproduit le plus concrètement les plus nobles traits de son individualité, et celui qu'il est impossible d'apprécier avec justice si l'on veut y chercher l'ancienne facture d'opéra, les divisions accoutumées des morceaux de chant, la distribution reçue des airs, romances solos et *tutti*, en un mot toute l'économie adoptée pour faire valoir les chanteurs et les mélodies, dans une proportion souvent arbitraire en faveur des premiers.

« Wagner abjure solennellement toute prise en considération des exigences habituelles de *prima donna assoluta* ou de *basso cantante*. A ses yeux, IL N'Y A PAS DE CHANTEURS, IL N'Y A QUE DES RÔLES; si bien qu'il trouve parfaitement simple de faire garder le plus complet silence à une première cantatrice durant tout un acte, où sa présence, effectivement nécessaire à la vraisemblance de la scène, ne doit être marquée que par un jeu muet, certainement aussi dédaigné qu'inexécutable à toute *diva* italienne. Il ne faut point s'attendre à y trouver des cabalettes ni aucun de ces morceaux qui viennent se placer sur les pupitres et les pianos des amateurs, car il est plus que difficile de détacher une partie quelconque de l'unité si complète et si compacte que forment ses opéras, par l'effet de leur style incessamment maintenu dans une région encore inexplorée, presque aussi éloignée du récitatif banal que des phrases cadencées de nos grands airs... Chacun des ouvrages de Wagner a

marqué un pas fait dans la voie qu'il poursuit. *Rienzi* rappelle encore les vieilles coutumes dans la coupe des récitatifs, des duos, des morceaux d'ensemble. Dans le *Vaisseau fantôme*, cette manière disparaît déjà sensiblement devant la nouvelle, et *Tannhauser* est tout à fait affranchi de ce que l'auteur considère comme les préjugés de la tradition. »

Si on se reporte à l'époque où parut la brochure de Franz Liszt, on comprendra l'émotion qu'elle produisit en Allemagne (on s'en émut beaucoup moins à Paris), et les vives controverses auxquelles elle dut donner lieu. Wagner avait bien publié déjà quelques écrits contenant la définition de son système et expliquant le but qu'il se proposait d'atteindre, mais il reçut un grand secours de ce champion plein d'enthousiasme et de dévouement qui, pour défendre les doctrines du maître et propager ses œuvres, avait la double autorité d'une plume éloquente et d'une grande influence personnelle. Tandis que le théâtre de Weimar, alors beaucoup plus important qu'il ne l'est aujourd'hui, et tout entier dans les mains de Liszt, vengeait *Tannhauser* de l'échec qu'il avait subi à Dresde et donnait un éclat exceptionnel à la représentation de *Lohengrin*, les événements politiques avaient fait de Richard Wagner un proscrit. Eh bien ! je le dis avec la plus sérieuse conviction, on oublie facilement ce qu'il y a d'exagéré dans l'enthousiasme de Franz Liszt pour ne rendre hommage qu'à la sincérité de son dévouement. Un musicien de grand renom et dans une situation très-enviée, travail-

lant à la gloire d'un musicien discuté, persécuté, et lui préparant dans l'un des centres les plus intelligents et les plus artistiques de l'Allemagne un triomphe dont l'écho vient le réveiller et l'enorgueillir au milieu des tristesses de l'exil, voilà un fait exceptionnellement beau et romanesque qui grandit et honore celui qui l'a accompli. Le contraire ne s'est vu que trop souvent et se voit encore aujourd'hui. On dirait vraiment qu'entre artistes, entre compositeurs surtout, la confraternité n'est pas une vertu praticable. J'aurai peut-être quelque jour l'occasion de m'expliquer là-dessus plus clairement et d'une façon plus précise.

Depuis vingt ans que la brochure de Franz Liszt, brillant corollaire ajouté aux premiers écrits de Wagner, vint ranimer le zèle des défenseurs de l'art classique et de ses immuables traditions, les œuvres du célèbre réformateur ont fait leur chemin en Allemagne. Et si nous nous vantons à Paris d'être appelés à consacrer toutes les renommées, même les renommées étrangères, nous devons convenir qu'il en est cependant quelques-unes qui se sont passées de nos suffrages ou qui sont sorties intactes de l'épreuve de nos critiques et de nos sifflets. La chute de *Tannhauser* à l'Opéra donna à cet ouvrage, de l'autre côté du Rhin, une recrudescence de succès, et je ne crois pas que la partition de *Lohengrin* tombe en discrédit sur les scènes allemandes, parce qu'elle n'a pas obtenu à Bade la faveur d'un public composé en grande partie de dilettantes parisiens.

Je n'ai pas l'intention de discuter ici, ni pour

les blâmer, ni pour les défendre, les doctrines de Richard Wagner; je ne veux pas davantage suivre ses œuvres dans cette progression ascendante au bout de laquelle j'entrevois des nuages un peu épais pour ma faible intelligence. Entre *Rienzi* et *Tristan et Iseult* se place le développement de tout un système qui n'a sans doute pas dit son dernier mot, et auquel je ne suis pas encore suffisamment initié. Mais, sans entrer dans la discussion de ce système, je ferai remarquer que les bases sur lesquelles il repose, et dont l'auteur de *Tannhauser* et de *Lohengrin* ne peut s'attribuer le mérite d'avoir posé la première pierre, sont assez solides pour supporter les attaques et les agressions des combattants les mieux exercés. Avant Richard Wagner, des musiciens aussi bien doués que lui sous certains rapports avaient introduit dans le drame lyrique des réformes qui n'étaient pas sans analogie avec celles qu'il y a apportées lui-même, et qui avaient donné lieu à des querelles non moins ardentes. Ce qu'on peut donc lui reprocher avec le plus de justice, c'est de n'avoir pas assez insisté, dans ses écrits, sur les progrès accomplis par ses prédécesseurs. A cette faute, déjà grande, il a ajouté celle de n'être, dans la définition de son système, ni assez laconique ni assez clair. Dans les courtes préfaces d'*Alceste* et d'*Hélène et Pâris*, Gluck, en très-peu de mots, en a dit autant que lui, laissant à ses œuvres le soin de justifier et de développer les principes sur lesquels elles reposent.

Si Gluck n'a pas donné immédiatement l'expression la plus complète et la plus absolue de son

système, il l'avait du moins entrevu, dès l'origine, dans toute la plénitude de sa force et de sa vérité, tandis que Richard Wagner, marchant toujours vers un idéal qu'il n'a pas de prime abord suffisamment défini, est forcé en quelque sorte de reconnaître lui-même l'infériorité relative de ses premiers essais. Aussi les efforts de ses plus chauds partisans se lassent à le suivre à travers ce dédale de théories toujours plus abstraites, résumées dans des œuvres toujours plus obscures, à mesure qu'elles atteignent aux dernières limites de ce spiritualisme qui échappe à l'appréciation des simples mortels, et dans lequel l'art dramatique, je crois, ne saurait être absolument renfermé. Lorsque Liszt écrivait : « *Lohengrin*, le dernier ouvrage de Richard Wagner, est celui qui d'entre tous manifeste les idées du maître de la manière la plus absolue, *jusques à présent*, » il ne se doutait guère du chemin que feraient ces idées, ni des transformations qu'elles subiraient; mais, en les acceptant telles qu'elles se manifestaient à cette époque dans les œuvres de Richard Wagner, et même dans la forme un peu brutale qu'elles prenaient dans ses écrits, Liszt et les musiciens qui pensaient comme lui faisaient-ils donc si bon marché de leurs souvenirs classiques, et sacrifiaient-ils vraiment à leur nouvelle idole toutes les traditions du passé? Pour établir le contraire, il suffira d'un simple rapprochement entre les citations que j'ai faites de la brochure de Leipsig où viennent se refléter les principes de Richard Wagner, ses théories et son système, et quelques fragments détachés des

épîtres dédicatoires où Gluck explique les siens.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau des spectacles, avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue..... J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir

sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.... »

Cela devrait être écrit en lettres d'or et affiché à la porte de tous les théâtres où il entre des compositeurs, sur les murs de tous les Conservatoires d'où il sort des chanteurs et des cantatrices.

Dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène*, Gluck se plaint des critiques qu'on a faites de ses idées : « Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Alceste* que dans l'espoir de trouver des imitateurs. J'osais me flatter qu'en suivant la route que j'ai ouverte, on s'efforcerait de détruire les abus qui se sont introduits dans le spectacle italien et qui le déshonorent. Je l'avoue avec douleur, je l'ai vainement tenté jusqu'ici. Les demi-savants, les docteurs de goût, *i buongustai*, espèce malheureusement trop nombreuse, et de tout temps mille fois plus funeste au progrès des arts que celle des ignorants, se sont déclarés contre une méthode qui, en s'établissant, anéantirait leurs prétentions..... On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées.... Un harmoniste pédant aura remarqué une négligence ingénieuse ou une faute d'impression, et se sera empressé de dénoncer l'une et l'autre comme autant de péchés irrémissibles contre les mystères (il ne dit pas les lois) de l'harmonie; bientôt après, une foule de voix se seront réunies pour condamner cette musique comme barbare, sauvage, extravagante..... » Que les personnes que cela intéresse prennent note maintenant de ce qu'il écrit à propos de l'air d'*Orphée : Che faro sensa Euridice ?* « Faites-y le moindre changement, soit

dans le mouvement, soit dans la tournure de l'expression, et cet air deviendra un air de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une note plus ou moins soutenue, une altération de force ou de mouvement, un *appogiature* hors de place, un trille, un passage, une roulade peuvent ruiner l'effet d'une scène tout entière. Aussi, lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite d'après les principes que j'ai établis, la présence du compositeur est-elle, pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature ; il en est l'âme et la vie ; sans lui, tout reste dans la confusion et le chaos ; mais il faut s'attendre à rencontrer dans le monde de ces hommes qui, parce qu'ils ont des yeux et des oreilles, n'importe de quelle espèce, se croient en droit de juger des beaux-arts, etc., etc. »

Wagner arrivant près d'un siècle après Gluck, et prenant pour bases de son système celles sur lesquelles l'illustre réformateur avait établi le sien, ne se serait pas attiré de si violentes attaques de la part de ses adversaires et n'aurait pas rencontré tant d'obstacles sur son chemin, s'il se fût davantage souvenu que, dans cette longue période écoulée, d'autres compositeurs lui avaient frayé la voie qu'il se disposait à parcourir. Ses dédains pour certaines œuvres ont fait croire moins encore à l'excès de sa vanité qu'à l'aberration de son esprit, et ses spirituelles plaisanteries à l'adresse de musiciens d'une mince importance n'ont pas fait oublier les sarcasmes qu'il a prodigués à des maîtres illustres et justement admirés. Peut-être a-t-il

abattu çà et là quelques figurines de plâtre ; mais de toutes les statues qu'il a voulu renverser aussi, je n'en vois pas une seule qui ne soit encore debout. En France comme en Allemagne, il s'est attiré de cruelles représailles ; et lui, qui n'a jamais voulu reconnaître pour ses amis ceux qui, l'aimant comme *artiste*, lui refusaient leur sympathie comme *homme*, il n'a pu s'étonner que ses adversaires, dans leur animosité contre lui, ne séparassent pas l'écrivain du compositeur.

Il ne faut pas cependant accuser Richard Wagner de repousser tout lien, toute affinité entre lui et quelques maîtres illustres qui l'ont précédé. Avec une franchise et une bonne foi dont on doit lui savoir gré, il convient lui-même que « des analogies très-visibles » relient son opéra de *Tannhaüser* à ceux de ses devanciers, et « parmi ceux-ci, dit-il, je vous signale avant tout Weber. »

Ces « analogies, » très-visibles en effet dans *Tannhaüser*, ne sont pas moins visibles dans *Lohengrin*, dont la parenté avec *Euryanthe* est d'autant plus facile à établir que les deux poëmes, ainsi que j'ai eu l'occasion de le faire remarquer ailleurs, empruntent à des légendes différentes des caractères et des situations dramatiques à peu près semblables. Le comte de Telramund et Ortrude ne sont-ils pas agités par les mêmes passions que Lysiart et Églantine; Elsa et Lohengrin ne se trouvent-ils pas, comme Euryanthe et Adolar, placés au milieu des mêmes situations poétiques et chevaleresques? Le roi d'Allemagne, Henri l'Oiseleur, et le roi de France, dont madame de Chézy

ne nous dit pas le nom, ces deux grands rois, eux aussi, ne jouent-ils pas dans l'un et l'autre poëme un rôle presque identique? Mais comme je me souviens de l'accueil que reçut à Paris le livret d'*Euryanthe*, bien qu'il eût passé par les mains et par l'esprit de MM. de Leuven et de Saint-Georges avant d'arriver sur la scène du Théâtre-Lyrique, je crois devoir insister sur ce point qu'entre le drame de Richard Wagner et celui de madame de Chézy la ressemblance est loin d'être absolue, et qu'elle ne pourrait, dans aucun cas, donner lieu à une comparaison qui ne serait pas tout à l'avantage de *Lohengrin*.

C'est à la fameuse épopée de *Parcival et Titurel*, dont l'auteur est Wolfram d'Eschenbach, l'un des plus célèbres *minnesænger* de la fin du douzième siècle, qu'est emprunté le sujet de *Lohengrin*. Franz Liszt raconte, d'après les chroniques du temps, que dans l'un des *combats de chanteurs* qui eurent lieu à la Wartbourg, Wolfram d'Eschenbach chanta le poëme du *Lohengrin*, pour la première fois, à la prière du landgrave de Thuringe, des dames présentes et de son ennemi lui-même, le magicien Klingsor, « lequel cherchait à le tenter à mal et à le gagner au diable en excitant son envie et son orgueil par une science supérieure à la sienne. » Mais Wolfram, inspiré par la Vierge, qu'il servait fidèlement, parvenait toujours à résoudre avec une facilité inattendue et de la manière la plus naturelle les problèmes étranges que lui proposait son adversaire.

La légende du saint Graal ou Gréal, sur laquelle

est fondé le poëme du *Lohengrin*, avait déjà été recueillie par le troubadour provençal Guiot, avant d'inspirer Wolfram d'Eschenbach et d'autres poëtes du moyen âge. Je ne crois pas nécessaire de raconter ici ni les diverses transformations de la légende ni les nombreuses pérégrinations accomplies par le vase merveilleux jusqu'au jour où, transporté sur le mont Salvat, il fut confié à la garde des pieux chevaliers dont Parcival, père de Lohengrin, était le chef. Voici de quelle façon et à travers quelles péripéties la vérité historique, en très-faible dose, et la poésie légendaire se confondent dans le drame de Richard Wagner :

L'action se passe au dixième siècle; au lever du rideau, le théâtre représente une prairie sur les rives de l'Escaut, près d'Anvers. Sous un chêne, où se rend la justice, est assis le roi d'Allemagne, entouré des comtes de Saxe et de Thuringe, des nobles et des écuyers qui forment le ban du roi. En face, sont rangés les seigneurs brabançons, ayant à leur tête Frédéric de Telramund, auprès duquel se tient Ortrude Ratbod, son épouse; les hommes d'armes et le peuple du Brabant occupent le premier plan du tableau. Avant de se mettre en campagne contre les Hongrois révoltés, Henri l'Oiseleur est venu réclamer l'appui du Brabant et exprimer la douleur qu'il éprouve de trouver le pays déchiré par les haines et les discordes des premiers seigneurs, sans un chef puissant pour le gouverner. Il interroge Frédéric de Telramund comme étant celui qui a le plus de vaillance et le plus de renom. Frédéric répond au roi « que le duc de Brabant,

à sa mort, lui avait confié la garde de ses enfants, Elsa et Godefroid; qu'un jour où la sœur sortit seule avec son frère, celui-ci disparut, et qu'Elsa sans doute l'avait tué pour faire tomber sur sa tête la couronne de son père et la partager avec un indigne amant :

A sa pâleur, au trouble de son être,
Je devinai l'aveu d'un crime affreux.

Frédéric ajoute « qu'outré de tant de perversité, il avait renoncé aux droits que le duc de Brabant lui avait donnés sur la main d'Elsa et avait épousé Ortrude Ratbod, dernier rejeton de la maison des anciens princes de Frise. » Ortrude s'incline devant le roi, et le comte de Telramund, donnant à sa voix un accent plus terrible et plus solennel, accuse hautement Elsa de fratricide, et réclame pour lui-même la couronne de Brabant, à laquelle son mariage avec Ortrude lui donne des droits incontestables.

Le roi et les seigneurs, les vassaux et les gens de guerre se montrent épouvantés et surpris au récit d'un pareil forfait. Puis, suspendant son bouclier aux branches du chêne, Henri ordonne à un héraut d'armes de faire comparaître devant son tribunal Elsa de Brabant. On la voit bientôt s'avancer lentement, suivie d'un groupe de jeunes filles qui font cortége à sa douleur. Chacun est ému de l'expression d'innocence et de chasteté répandue sur le visage d'Elsa. Le roi lui ayant demandé si elle l'accepte pour juge, elle répond par un signe de tête affirmatif. A une nouvelle demande du roi

si elle est instruite du crime dont on l'accuse, elle répond avec tristesse par le même signe, et, après un long silence, laisse échapper ces mots dans un soupir : « Mon pauvre frère ! » — « Parle, Elsa, lui dit le roi, confie-moi ton secret. » Alors, comme plongée dans une sorte d'extase, elle raconte qu'un soir, isolée et en proie à de cruels tourments, tandis qu'elle adressait au ciel une fervente prière, des sons doux et plaintifs vinrent charmer son oreille. Puis ces sons se perdirent peu à peu dans le lointain, et elle s'endormit. Pendant son sommeil, un chevalier vêtu d'une armure brillante lui apparut ; il tenait dans la main une épée nue ; un cor pendait à sa ceinture ; elle fut frappée de la noblesse de ses traits et de la douceur de son langage ; il lui parla avec bonté, il la consola, et comme elle est sûre qu'il doit revenir au moment du danger, elle ne veut d'autre défenseur que lui.

Les témoins de cette scène sont impressionnés par le récit et par l'attitude inspirée d'Elsa ; seul, Frédéric de Telramund traite de folie et de mensonge la vision de la jeune fille. « Elle a rêvé de son amant, dit-il ; si quelqu'un veut se faire contre moi le champion de son innocence et de sa vertu, j'accepte le combat. » Le roi décide alors qu'on s'en remettra au jugement de Dieu pour proclamer de quel côté est la vérité ou le mensonge. Et après que les trompettes ont sonné leur fanfare aux quatre points de l'horizon, le héraut s'écrie : « Que celui qui veut combattre en champ clos pour Elsa de Brabant se présente ! » Mais cet appel reste sans réponse. Elsa ne peut cacher son trouble et

son anxiété, et, s'approchant du roi, elle le prie de faire répéter l'appel. « Peut-être mon chevalier est-il loin et n'entend-il pas. » Le roi se rend au vœu d'Elsa; les trompettes sonnent de nouveau, et, comme la première fois, personne ne répond à la voix du héraut. Le peuple murmure ; ce « morne silence » lui semble une manifestation de la volonté de Dieu. Tout à coup, après une touchante invocation d'Elsa : « O Dieu, fais que mon défenseur vienne me secourir dans ma détresse, et que je le voie auprès de moi comme je l'ai vu en songe! » on aperçoit au loin sur l'Escaut une nacelle conduite par un cygne et se dirigeant vers le bord du fleuve. Un chevalier, dont l'armure étincelle au soleil, est debout dans la nacelle. « Miracle et merveille! chante le peuple; voyez ce cygne et cette nacelle; voyez ce chevalier : c'est Dieu qui l'envoie; les yeux sont éblouis par l'éclat de ses armes. » Les voix grandissent, l'étonnement et l'enthousiasme du peuple augmentent à mesure que la nacelle qui porte Lohengrin approche du rivage; Elsa pousse un cri de joie en reconnaissant le personnage mystérieux qu'elle a entrevu dans un rêve; Ortrude et Frédéric le considèrent avec effroi, et le peuple l'entoure d'une respectueuse admiration, lorsqu'ayant posé le pied sur la plage il adresse de tendres adieux au cygne qui l'a amené.

Lohengrin annonce au roi qu'il est envoyé pour venger Elsa et pour la défendre. Si le combat lui donne la victoire et si Elsa l'accepte comme époux, « il vivra auprès d'elle et protégera ses États,

à la condition qu'elle ne cherchera jamais à le connaître, qu'elle ne lui demandera jamais comment il se nomme, quelle est la nature de son être, ni de quel pays il vient.» Elsa en fait le serment, et Lohengrin, la pressant sur son cœur, lui dit : « Elsa! je t'aime. » On procède ensuite aux apprêts du combat. Mais avant que les champions en viennent aux mains, le roi adresse au ciel une prière, et tous ceux qui l'entourent invoquent après lui la protection du Tout-Puissant, afin que l'innocence soit vengée et le coupable découvert. « A ce moment, dit Franz Liszt dans la brochure dont j'ai déjà parlé, le tableau que présente la scène est réellement imposant. Elsa, ravie, les yeux levés, semble voir les cieux ouverts, tandis que, de l'autre côté de l'empereur qui s'est avancé vers le milieu du groupe, on est étonné d'apercevoir une tête que la piété n'a point penchée. Tout près de Frédéric, incliné dans une attitude de colère et d'involontaire terreur qu'augmentent les murmures des amis qui lui conseillent de refuser un si étrange adversaire, est agenouillée une jeune femme dont les regards distillent la haine, et qui, à la vue du cygne merveilleux, avait poussé un cri d'épouvante. C'est Ortrude, qui semble insulter à ce religieux élan, et son dédain altier attire l'attention du spectateur, en différenciant totalement l'expression de son visage de celle des autres. »

Lohengrin, vainqueur, met son épée sur la gorge de Frédéric et lui dit : « Dieu t'a frappé; ta vie est dans ma main; je t'en fais don afin que tu la con-

sacres au repentir. » Le chœur chante victoire; Elsa se jette dans les bras de son protecteur; la toile tombe.

Ortrude et Telramund, dépouillés de leurs biens et condamnés à l'exil par ordre du roi, errent sous les fenêtres du palais où vont se célébrer les noces d'Elsa et de Lohengrin. Frédéric, raillé sur sa défaite et outragé par Ortrude, lui reproche à son tour de l'avoir trompé au moyen d'indignes mensonges et de sortiléges. « Ne m'as-tu pas juré d'avoir vu Elsa noyant son frère? N'as-tu pas enlacé mon cœur par les fausses séductions de ces prophéties qui assuraient à l'antique race des Ratbod qu'elle ressaisirait le pouvoir souverain? » Mais Ortrude a déjà préparé sa vengeance, et, comme elle veut y associer Frédéric, aux imprécations dont elle accablait tout à l'heure son époux elle fait succéder le langage de l'amour le plus exalté. Alors, pendant que le comte de Telramund est de nouveau sous le charme de l'enchanteresse, elle lui apprend que la plus légère blessure faite à Lohengrin eût détruit l'influence mystérieuse qui lui a donné la victoire. « Si tu avais seulement effleuré son doigt de la pointe de ton épée, le héros était en ton pouvoir..... Quant au secret qu'il garde sur son nom et sur son origine, celle-là seule peut le lui ravir à qui il a défendu de l'interroger jamais. » Les lumières du palais se sont éteintes; Frédéric et Ortrude, au milieu de l'ombre qui les entoure, envoient à Lohengrin et à Elsa le dernier cri de leur haine et de leur fureur : «O vous qui vous oubliez dans un doux som-

meil, sachez que le malheur veille à votre porte! »

Mais Elsa, une fois la fête terminée, a voulu, avant de s'endormir, confier aux zéphirs qui si souvent entendirent ses plaintes, le secret de son bonheur naissant et les remercier, « eux dont le souffle léger poussa vers ce rivage la nacelle qui portait son défenseur. » Vêtue de blanc, la tête dans ses mains, elle paraît au balcon du château. Un soupir échappé de la poitrine d'Ortrude tire Elsa de sa rêverie; elle reconnaît son ennemie, et la voyant suppliante et misérable, accroupie sur les degrés de pierre, elle accourt vers elle pleine de pitié et de pardon. L'épouse du comte de Telramund s'humilie devant Elsa, qui l'emmène dans son palais, non sans avoir frissonné au conseil que lui donne tout bas l'hypocrite Ortrude : « Sois prudente..... méfie-toi de ton fiancé inconnu..... car le cygne qui l'a amené peut également revenir pour l'enlever à ton amour et à tes embrassements. »

Le jour se lève, les trompettes sonnent, et le héraut fait savoir aux nobles et aux bourgeois assemblés sur la place que le nouveau protecteur du Brabant, le fiancé d'Elsa, aussitôt la cérémonie du mariage terminée, se mettra à la tête des seigneurs du pays pour marcher avec l'armée impériale contre les Hongrois. Frédéric s'est glissé au milieu d'un groupe de mécontents, quelques seigneurs du parti de la paix, qui le cachent aux regards de la foule. Elsa, suivie de ses dames d'honneur, se rend à l'église, et au moment où elle va en franchir le seuil, Ortrude s'élance vers elle et l'apostrophe avec une telle violence qu'Elsa

recule épouvantée. « Arrière, Elsa! je ne veux pas plus longtemps te suivre comme une servante..... Mon époux, qu'un jugement inique vient de bannir, a toujours été connu par son courage et sa loyauté; mais le tien ose-t-il seulement dire son nom et quelle est sa patrie? Ah! si tu n'oses le lui demander, c'est qu'il ne doit sa victoire qu'à des maléfices impurs. » Le roi, Lohengrin et une suite nombreuse arrivent sur ces entrefaites pour se rendre à l'église, où le mariage va être célébré. Aussitôt qu'elle aperçoit Lohengrin, Elsa se précipite vers lui, haletante et les yeux mouillés de larmes. Ortrude s'éloigne sur un geste de Lohengrin; mais à peine le cortége nuptial est-il arrivé devant les portes de la cathédrale, Frédéric de Telramund se montre tout à coup sur les derniers degrés, et du ton le plus impérieux, il somme Lohengrin de se faire connaître, l'accusant d'avoir triomphé de lui à l'aide d'un sortilége impie. Mais Lohengrin refuse de répondre à Frédéric, pas plus qu'il ne répondrait au roi. Elsa seule a le droit de lui demander son secret. Frédéric, profitant du trouble qu'a causé sa brusque apparition, parvient à se rapprocher d'Elsa et lui dit tout bas: « La plus légère blessure faite à Lohengrin suffira pour faire cesser l'enchantement qui l'environne..... Laisse-moi seulement le surprendre au milieu de la nuit; ne cherche pas à le défendre, et tu sauras bientôt la vérité sur lui et la *nature de son être*. — Jamais! » répond Elsa, et elle tombe aux pieds de Lohengrin, qui la relève avec bonté et lui demande si elle veut l'interroger. Elsa, en proie à une agitation extrême,

lui répond qu'elle aime, qu'elle est heureuse, et que « son amour est au-dessus de toute défiance. » — « Gloire à toi, Elsa! » lui dit Lohengrin, et le cortége, reprenant sa marche, entre dans l'église.

Au commencement du troisième acte, le roi et les seigneurs conduisant Lohengrin, les femmes accompagnant Elsa, arrivent dans la chambre nuptiale. Les deux époux restés seuls, « Elsa, comme accablée par l'excès du bonheur, tombe dans les bras de Lohengrin. Il la conduit doucement vers le lit de repos, où ils s'asseyent entrelacés. » Je voudrais pouvoir rendre dans toute sa poésie ce long duo d'amour. Liszt en a fait une excellente traduction dont voici quelques fragments : « Je t'avais vu en songe avant ton arrivée, dit Elsa..... Quand tu es descendu sur notre rivage, j'eusse voulu, comme un ruisseau embaumé, serpenter à l'entour de tes pas; comme les fleurs de la prairie, me courber sous tes pieds!... » Lohengrin, lui montrant le paysage à travers la fenêtre ouverte, lui demande avec une indéfinissable mélancolie si, « en respirant le baume aromatique que les fleurs répandues au loin dans les forêts et les montagnes lui envoient sur l'aile des brises de la nuit, elle s'informe du nom qu'elles portent... Quand je t'ai vue, ajoute-t-il, mon âme a connu la tienne en contemplant ton œil candide, et je me suis épris de ta pureté, alors même que la honte du crime pesait sur toi!.... » Mais les perfides insinuations d'Ortrude et de Frédéric ont fait pénétrer le doute dans le cœur d'Elsa. Les questions qu'elle adresse à son époux, insinuantes et vagues

d'abord, deviennent de plus en plus pressantes, malgré les efforts que fait Lohengrin pour calmer ses craintes et détourner ses soupçons. Enfin, arrivant peu à peu au paroxysme de l'exaltation, et comme si un délire venait tout à coup de troubler son esprit et de bouleverser ses sens, elle s'écrie : « Je veux savoir qui tu es et d'où tu viens, dussé-je mourir après. » Frédéric et quatre satellites, l'épée nue, sont entrés par une porte du fond. Elsa retrouve sa raison et son courage en présence du danger qui menace son époux. Elle saisit le glaive que Lohengrin avait posé sur le lit de repos et le lui présente de façon à ce qu'il puisse le tirer du fourreau. Lohengrin atteint Frédéric et l'étend mort à ses pieds; puis il ordonne aux vassaux qui ont accompagné le comte de Telramund de porter son cadavre devant le tribunal du roi. Elsa a trahi son serment; le lien qui l'unissait à Lohengrin est désormais rompu.

Un changement à vue ramène le décor du premier acte : une prairie sur les bords de l'Escaut, où arrivent successivement, annoncés par des fanfares de trompettes, les comtes, les hauts-barons, les chevaliers et les pages qui forment la cour du roi. Tous se rangent à la place qui leur est désignée. Le roi arrive le dernier; les acclamations des guerriers et du peuple le saluent. A ces cris joyeux succède bientôt un tumulte mêlé d'horreur; les quatre vassaux apportent sur une civière le corps de Frédéric couvert d'un voile et le déposent au milieu de la scène. Elsa paraît ensuite, pâle et abattue, s'appuyant au bras d'une de ses suivantes.

Le roi s'avance vers elle et la conduit à un siége élevé en face du chêne sous lequel il était assis. Au même instant les trompettes sonnent; Lohengrin paraît seul, revêtu de l'armure qu'il portait au premier acte. Les guerriers jurent qu'ils combattront avec vaillance sous la bannière du chef qui sans doute vient les conduire au combat; mais Lohengrin, s'adressant au roi, lui dit qu'il n'est point venu dans un si noble but. Avant de s'éloigner pour jamais il a voulu porter aux pieds du trône une double accusation contre Frédéric de Telramund et contre Elsa, l'épouse que Dieu lui avait confiée. « Cet homme m'a attaqué lâchement pendant la nuit; dites-moi si je n'avais pas le droit de le tuer; quant à cette femme, séduite par de pernicieux conseils, elle a trahi son serment, et c'est devant vous tous que je vais répondre aux questions de son doute insensé. Vous apprendrez qui je suis..... et vous verrez si ma noblesse n'est pas égale à la vôtre!... Dans un pays lointain et inaccessible, il est une montagne appelée Mont Salvat, sur laquelle est bâti un temple magnifique; dans ce temple, un vase merveilleux que les anges y apportèrent est confié à la garde d'hommes choisis parmi les plus purs. Et chaque année une colombe descendant du ciel vient raviver son éclat et sa splendeur : c'est le Graal.... Les chevaliers qui le servent, lorsqu'il les envoie parmi les hommes au secours de la vertu opprimée, sont revêtus d'un pouvoir surhumain aussi longtemps qu'ils ne sont point reconnus..... mais dès que leur secret est dévoilé, ils doivent fuir les regards des profanes.....

c'est le Graal qui m'a envoyé vers vous ; mon père, Parcival, porte sa couronne, et moi, Lohengrin, je suis un de ses chevaliers..... »

Ni les larmes d'Elsa, ni les supplications du roi et des guerriers qui l'entourent ne peuvent le retenir. Le Graal le rappelle, et on aperçoit glissant sur le fleuve la nacelle qui doit le ramener. Alors il se tourne vers Elsa et lui dit : « Si jamais le frère que tu crois perdu revenait auprès de toi, donne-lui ce cor qui le sauvera de tout danger, ce glaive qui rendra son bras victorieux, et cette bague qui lui rappellera celui qui est venu t'arracher à la honte et au malheur. Adieu!.... » Tandis que Lohengrin s'apprête à monter dans la nacelle, Ortrude s'écrie, en désignant le cygne : « Voilà le prince de Brabant; mes dieux, Odin et Freja, dont vous méconnaissez les lois, m'ont donné le pouvoir d'accomplir cette métamorphose au moyen d'une chaîne d'or que j'ai mise à son cou. Je te remercie, Elsa, d'avoir éloigné de nous ton noble héros, car s'il fût resté un an auprès de toi, ton frère eût été délivré. Qu'ils partent tous deux maintenant, tu ne les reverras plus. » En entendant l'imprécation d'Ortrude, Lohengrin s'est agenouillé sur la rive, absorbé dans une prière muette. On voit alors la blanche colombe du Graal planer au-dessus de la nacelle; Lohengrin délivre de sa chaîne le cygne, qui disparaît dans le fleuve, et à sa place le jeune Godefroid s'élève au milieu des flots. Tous rendent hommage au prince de Brabant. Elsa, entraînée par un dernier mouvement de joie, se jette dans les bras de son frère, puis, apercevant Lohengrin

qui s'éloigne lentement, emmené par la colombe, elle pousse un cri de douleur et tombe inanimée.

J'ai tenu à raconter dans ses moindres détails le poëme de *Lohengrin*, afin d'en donner une idée à ceux qui ne le connaissent guère et qui en médisent beaucoup. Quant à la partition, qui, si elle contient des longueurs, renferme aussi des pages admirables dont quelques-unes sont très-appréciées par ceux-là mêmes que l'on ne saurait classer parmi les disciples et les admirateurs de Richard Wagner, je me réserve de l'analyser lorsqu'elle aura été exécutée sur un de nos théâtres lyriques, je ne sais lequel. Si je l'analysais aujourd'hui, au lendemain de l'exécution je n'aurais plus rien à en dire. Je m'étonnerai seulement que la Société du Conservatoire ne nous ait pas encore fait entendre ce magnifique final du premier acte auquel elle a pourtant songé, m'a-t-on dit. Les ressources purement instrumentales dont dispose M. Pasdeloup ne lui permettent pas de l'exécuter ; sans cela, le vaillant directeur des Concerts populaires l'aurait déjà mis sur son affiche, au risque d'exposer ce chef-d'œuvre aux sifflets de la partie hargneuse et systématiquement hostile de son auditoire : c'est une des plus belles pages de la musique dramatique.

L'un des deux directeurs qui ont le projet de monter *Lohengrin* prétend tenir en poche un traité signé par Richard Wagner. Il doit y avoir dans ce traité des clauses qui en rendront l'exécution fort difficile et fort problématique. Je sais de source certaine que Richard Wagner, très-mécontent de la manière dont son opéra a été exécuté à Bade

(la petite capitale du grand-duché), et se méfiant plus que jamais de toute représentation dont les études ne seraient point faites sous sa direction, est bien résolu à ne laisser jouer aucun de ses ouvrages à Paris sans s'assurer par lui-même de ce que seront les interprètes, les chœurs, l'orchestre, etc., etc. Et quand même on lui dirait qu'un musicien très-savant et très-dévoué aux succès de ses confrères est tout prêt à se substituer à lui, sous aucun prétexte et à aucun prix il ne voudrait en entendre parler.

ROSSINI

29 novembre 1868.

Cette semaine, un événement a occupé l'attention du monde musical, je devrais dire du monde entier : la mort de Rossini. Mais le deuil n'a pas été plus général ni l'émotion plus profonde que le lendemain du jour où l'auteur de *Guillaume Tell*, ressentant trop vivement la blessure faite à son amour-propre, brisait sa plume et se condamnait lui-même, dans toute la force de l'âge, dans tout l'éclat de son génie, à un silence qu'il n'eut pourtant pas le triste courage de ne rompre jamais. Une messe datée de 1832, les *Soirées musicales*, composées en 1840, quatre *ariettes* italiennes qui parurent l'année d'après, un *Stabat mater*, trois chœurs avec soli et accompagnement d'orchestre : *la Foi, l'Espérance et la Charité*, l'opéra de *Robert Bruce*, pastiche de la *Dona del Lago*, des *Stances* dédiées à Pie IX en 1847, *les Titans*, scène lyrique écrite pour la Société des concerts, composition qui fut surtout remarquée à cause de l'originalité de sa dédi-

cace et du luxe de son instrumentation, une *messe* exécutée pour la première fois chez un financier mélomane, et *cinquante-huit* ouvrages posthumes, dont la plupart sont des morceaux de piano auxquels l'illustre musicien, qui s'intitulait avec trop de modestie *pianiste de quatrième classe*, n'attachait peut-être pas une très-grande importance, telles sont les œuvres par lesquelles Rossini, dans une période de quarante années et à des intervalles très-inégaux, sortit du rôle passif qu'il s'était volontairement imposé. Mais ce fut presque toujours pour céder à de pressantes et amicales sollicitations, quelquefois aussi pour se débarrasser d'obsessions importunes dont le but intéressé ne lui échappait pas. Aussi, tout en tenant compte du mérite de ces œuvres et de leur valeur relative, est-il impossible de les considérer comme des tentatives sérieuses faites par le célèbre compositeur pour se mêler au mouvement musical qu'il voyait avec plus d'étonnement que d'indifférence succéder à la révolution que lui-même avait accomplie. Fatigué de gloire à un âge où tant d'autres, depuis longtemps entrés dans la carrière, attendent encore leurs premiers succès, l'indolence de son caractère le fit songer aux douceurs d'une retraite prématurée, et il laissa à ceux qui venaient de contester l'œuvre la plus complète de son génie, le soin de préparer son apothéose. « Un succès de plus, dit-il alors, n'ajouterait rien à ma renommée; une chute pourrait y porter atteinte; je n'ai pas besoin de l'un, je ne veux pas m'exposer à l'autre. » Il se reposa donc pendant près d'un demi-siècle,

trouvant qu'il avait assez fait pour rendre son nom impérissable et ne pas redouter les rivaux que la faveur inconstante du public devait bientôt lui opposer. Cette attitude, diversement appréciée, d'un grand artiste au milieu des agitations et des luttes glorieuses dont il était le témoin, est sans exemple dans l'histoire de la musique. Et il n'est pas plus facile de la comprendre que de l'expliquer. Rossini lui-même n'a pas suffisamment éclairé ses biographes sur une question qui sera peut-être résolue un jour, et sans que l'élévation de son caractère et son amour pour l'art auquel il devait une si éclatante renommée aient à en souffrir. Les moments de découragement après les disgrâces imméritées, les colères mêmes contre l'ignorance, le mauvais goût et le faux jugement de la foule, sont des accidents fréquents dans la vie des plus grands artistes, surtout de ceux qui ont devancé leur époque ; mais la carrière de Rossini avait été assez facile et assez belle pour qu'il pût supporter avec plus de philosophie et moins de rancune un premier échec dont le talent d'un grand chanteur devait faire quelques années après une nouvelle victoire. On a donné une autre cause à la résolution prise par l'illustre maître. Le gouvernement de Charles X lui avait fait une position brillante, et lucrative aussi, en le nommant intendant général de la musique du roi et inspecteur général du chant en France : « sinécures, dit M. Fétis, qui ne lui imposaient d'autres obligations que celle de recevoir un traitement annuel de vingt mille francs et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, ses *fonctions* venaient à cesser. »

La révolution de Juillet emporta, avec bien d'autres choses, la place et les émoluments. Le procès que soutint Rossini contre les commissaires de la liquidation de la liste civile ne dura pas moins de cinq ou six ans : il eut la chance de le gagner et s'en alla en Italie se délasser des ennuis de la procédure. Douze ans plus tard, la révolution de 1848 le chassait de Bologne, et, après un séjour de quelques années à Florence, où sa santé, fortement ébranlée par les événements auxquels il venait d'assister, donnait à ses amis de sérieuses inquiétudes, il voulut revoir la France et arriva à Paris, à petites journées, en 1853. Là, il retrouva d'anciennes affections et vit chaque jour s'agrandir autour de lui le cercle de ses amis et de ses admirateurs; quand il passait dans un lieu public, la foule le saluait avec respect; il avait sa statue sous le péristyle de l'Opéra, où l'on donnait quelquefois en son honneur, comme lever de rideau à une œuvre chorégraphique, un acte de *Moïse* ou de *Guillaume Tell*, *tout entier*.

Je n'ai pas l'intention d'écrire la biographie de Rossini; assez d'autres avant moi se sont chargés de ce soin; j'ai tenu seulement à rappeler que son désir de revoir la France et l'accueil qu'il reçut parmi nous n'expliquent ni les rancunes qu'on lui prête, ni la résolution dans laquelle il persista toujours de ne plus écrire pour la scène française. Quant aux mots que la chronique a peut-être trop soigneusement recueillis, et par lesquels il aurait exprimé son ironie et même son dédain à l'égard de certaines œuvres dont les formes nouvelles devaient

pourtant réveiller ses souvenirs plutôt qu'exciter ses sarcasmes, il ne convient pas d'y ajouter plus d'importance qu'ils ne méritent. Des hommes de beaucoup d'esprit, et certes Rossini n'en manquait pas, sont quelquefois excités à des plaisanteries dont ils rient volontiers, et qu'ils regrettent ensuite lorsque la malignité publique ou le zèle de disciples trop fervents veut les élever à la hauteur de sentences immuables et de jugements sans appel. De ces plaisanteries, il suffirait d'en rappeler une seule et de la mettre en parallèle avec l'attachement profond et l'admiration sincère que Rossini témoigna pendant toute sa vie au plus grand compositeur dramatique de notre époque, pour ôter, à celle-là comme aux autres, jusqu'à la moindre apparence de vérité et de raison. Lui, l'inventeur des *crescendo* formidables et des ensembles pompeux, ne savait-il pas mieux que personne que le *sabbat* de ce juif n'était ni plus bruyant ni plus antimusical que celui qu'il avait fait en son temps, et dont quelques-unes de ses œuvres, il faut l'espérer, porteront le souvenir à la postérité la plus reculée? Car on ne saurait trop le répéter à ceux qui semblent admirer exclusivement dans l'œuvre de Rossini les brillants effets d'une transformation purement mélodique et l'art avec lequel il a su mettre en relief la virtuosité des chanteurs. Évidemment il a créé des formes nouvelles, et l'art du chant lui doit d'incontestables progrès; mais il faut aussi lui tenir compte de ses recherches harmoniques, de ses innovations même, et du développement qu'il a donné au rôle de l'instrumen-

tation. Si Rossini est né en Italie, il n'en a pas moins été le contemporain de Beethoven. La science le guidait bien moins que son merveilleux instinct : il avoue lui-même qu'il ne fit jamais d'études complètes et qu'il avait peu de goût pour les formules scolastiques; mais ce qu'il n'apprit point, il le devina, et Haydn et Mozart furent toujours ses maîtres de prédilection, les maîtres dont il admirait le plus le génie et qu'il consultait sans cesse. Sa fécondité est proverbiale; l'impulsion qu'il a donnée en Italie à la musique dramatique est immense, et, devant une tombe à peine fermée, convient-il de se livrer à de puériles discussions d'école ? Je ne le pense pas. Et d'ailleurs, quel est le musicien qui peut se défendre d'un sentiment d'admiration et de respect pour cette grande gloire qui vient de s'éteindre ? On a cité de Rossini une parole que je veux répéter à mon tour, en manière de conclusion à cette courte apologie qui n'a, je le sais, ni le caractère d'une étude sur l'œuvre du maître, ni l'intérêt d'une notice biographique : « La musique, a-t-il dit, est un art fugitif; ce qu'admirait un siècle, un autre siècle le dénigre, et le courant de la mode entraîne bien souvent avec lui ce qu'une génération croyait impérissable. J'espère pourtant que trois choses me survivront : le 3e acte d'*Othello*, le 2e de *Guillaume Tell*, et le *Barbier de Séville* tout entier. » Avec quel profond sentiment d'amertume a-t-il dû formuler ce jugement sévère, le compositeur qui, dans l'espace d'une vingtaine d'années, a écrit plus de cinquante ouvrages ! La pensée de Meyerbeer

était bien plus consolante : « Un compositeur, dit-il quelque temps avant sa mort, peut mourir content s'il laisse après lui un chef-d'œuvre. »

On a fait à Rossini de magnifiques funérailles, et ce n'est pas sans peine que l'on est parvenu à vaincre la résistance de ceux qui voulaient que l'on respectât, dans leur expression la plus simple et la plus absolue, les dernières volontés de l'illustre défunt. Le Théâtre-Lyrique a couronné son buste deux fois; l'indisposition d'un ténor avait empêché jusqu'à aujourd'hui le théâtre de l'Opéra de lui rendre le même hommage. Et l'on dit que faute d'un moine l'abbaye ne chôme pas!

Qu'on me permette maintenant de relever un passage du testament de l'illustre maître à propos du don annuel de 3,000 francs qui sera fait en son nom à l'auteur, désigné par un jury académique, de la meilleure composition de musique religieuse ou lyrique, « lequel devra s'attacher principalement à la mélodie, *si négligée aujourd'hui.* » Jeunes gens qui prendrez part à ce concours, acceptez le don et ne soyez point blessés par l'épigramme. C'est surtout à vos aînés dans la carrière qu'elle s'adresse.

HECTOR BERLIOZ

31 mars 1869.

On mettra peut-être plus de temps à glorifier Hector Berlioz qu'on n'en a mis à glorifier Beethoven, mais on le glorifiera pourtant. Et le beau buste du maître français, si admirablement modelé par le sculpteur Perraud, aura un jour sa place, non loin de celui du plus grand musicien que l'Allemagne ait produit, dans cette galerie de compositeurs et de poëtes lyriques qui orne la façade et les parties latérales du nouvel Opéra, dans ce panthéon où quelques individualités médiocres, à peu près inconnues de la foule, doivent être fort étonnées de se rencontrer. Mais ce n'est pas la seule réparation, ni la plus urgente, qui soit due à l'auteur des *Troyens*, de *la Damnation de Faust*, de *l'Enfance du Christ* et de *Roméo et Juliette*. Son œuvre n'a pas été suffisamment comprise de la génération à laquelle il appartenait; la génération suivante l'a à peine entendue : il faut la lui faire connaître, non pas par fragments et mutilée, mais dans son ensemble et dans toute sa perfection, si c'est possible.

Une pareille tâche serait-elle encore plus difficile, qu'il ne faudrait pas désespérer de pouvoir l'accomplir. Déjà, depuis que le maître n'est plus, ceux qui souriaient au récit de ses infortunes et de ses tristesses, ceux qui niaient son talent comme son génie, ont oublié leurs torts envers lui et demandent avec intérêt : De quoi est-il mort?

On sait que Berlioz a laissé des Mémoires destinés, je crois, à produire une certaine sensation. Un exemplaire de ces Mémoires m'a été remis de la part de l'illustre mourant, tandis que je veillais à son chevet, par le fidèle serviteur qui ne l'a pas quitté un seul instant pendant sa longue et douloureuse maladie, qui lui a prodigué les soins les plus touchants, les plus pieux, les plus dévoués, qui l'a aimé, qui l'a pleuré, qui l'a enseveli. Et tout en lisant ces pages pleines d'enthousiasme et de découragement, de passion et de désespoir, ces poétiques descriptions, ces rêves de jeunesse, le récit de ces luttes et de ces triomphes, et ces satires empreintes d'une sanglante ironie, mes yeux se reportaient par moments sur ce corps décharné et inerte qui avait renfermé une âme si vaillante, un esprit si brillant et si vigoureux. Quel sombre tableau et quel douloureux rapprochement pendant cette lecture qu'accompagnait à côté de moi le râle de la mort!

Aucune biographie, mieux que ces Mémoires, ne fera connaître l'homme et l'artiste dont l'existence tourmentée et aventureuse a tout l'attrait d'un roman. Commencés à Londres le 21 mars 1848, les Mémoires d'Hector Berlioz vont seulement jusqu'au 1er janvier de l'année 1865. Mais les dernières

années de sa vie s'écoulèrent tristes et silencieuses, et ne furent marquées par aucun événement musical d'une grande importance, si ce n'est le voyage qu'il fit en Russie, à la prière de la grande-duchesse Hélène. Là, au milieu des enivrements du succès, ses douleurs physiques et ses souffrances morales ne cessèrent de l'obséder. Quelques mois avant son départ, la plus cruelle de toutes les épreuves qu'il ait subies l'avait plongé dans le deuil et dans l'affliction; un soir, comme il allait se rendre à une fête musicale, toute intime du reste, préparée en son honneur par M. le marquis Arconati-Visconti, admirateur passionné des œuvres du maître, on lui apprit la mort de son fils. Depuis ce moment sa santé s'affaiblit chaque jour davantage, ses forces s'épuisèrent, son intelligence, même quand elle était surexcitée, ne répandait plus que de faibles lueurs, il restait des heures entières sans parler, il se souvenait à peine, il ne vivait plus.

A Monaco, où il était allé chercher un rayon de soleil et la vue de la mer qu'il aimait tant, il fit une chute fort grave qui l'obligea de retourner à Nice. Une chute plus grave encore le força de garder le lit plusieurs jours. Deux jeunes gens qui passaient près de lui le relevèrent inanimé et le conduisirent à son hôtel. Une congestion au cerveau l'avait terrassé pendant qu'il regardait la mer, la mer profonde et agitée comme son âme, la mer dont il admirait l'immensité, le bruit monotone et les changeants reflets. Le musicien avait brisé sa lyre, mais le poëte rêvait toujours. Au mois d'août dernier, la ville de Grenoble, qui était presque sa

ville natale, l'invita à venir assister à un concours musical dont on l'avait nommé président honoraire. L'accueil qu'il reçut de ses compatriotes aurait dû le toucher profondément; mais il était tombé dans une telle prostration, il était arrivé à un tel état d'épuisement qu'il ne put trouver en lui assez de sensibilité pour se réjouir de ces ovations tardives.

Cependant un nom, un souvenir lointain, avait le doux privilége de réveiller son cœur, d'électriser tout son être, et à Grenoble, si près de cette délicieuse vallée de l'Isère où il avait passé son enfance, que de choses devaient lui rappeler ce nom chéri, ce souvenir de ses premières années ! « Non, le temps n'y peut rien... d'autres amours n'effacent point la trace du premier... J'avais treize ans quand je cessai de la voir.... J'en avais trente quand, revenant d'Italie par les Alpes, mes yeux se voilèrent en apercevant de loin le Saint-Eynard, et la petite maison blanche, et la vieille tour.... Je l'aimais encore... » Il l'aima toujours, celle qu'il appelait la *Stella montis*, et comme il voulait la revoir une dernière fois, il quitta brusquement Grenoble et prit la route de***, un petit village près de Lyon, où elle habitait depuis que la petite maison blanche avait été abandonnée.

« Estelle fut la rose qui *a fleuri dans l'isolement :*

'Tis the last rose of summer left blooming alone[1].

« Henriette[2] fut la harpe mêlée à tous mes con-

1. Thomas Moore.
2. Henriette Smithson, sa première femme.

certs, à mes joies, à mes tristesses, et dont, hélas! j'ai brisé bien des cordes! »

Ce dernier voyage, cette dernière entrevue fut aussi sa dernière émotion, et les quelques lignes que je viens d'écrire résument, je le crois, les seuls événements qui pourraient servir d'appendice à l'histoire de sa vie.

Lorsque l'œuvre de Berlioz sera mieux appréciée en France, on comprendra l'importance du rôle qu'il a joué, l'influence qu'il a exercée et la mission qu'il a remplie. On ne s'en doute guère aujourd'hui.

Apôtre convaincu, il a prêché les saines doctrines et l'amour de l'art pur, sachant bien qu'il prêchait dans le désert. Cette âcre jouissance qu'éprouve l'artiste vraiment supérieur à se sentir impopulaire, il l'a connue et savourée plus qu'aucun grand artiste. Mais que n'aurait-il pas donné pour obtenir, dans son pays même, les applaudissements d'un public dont il raillait le goût et méprisait les aspirations vulgaires? Étrange contradiction! L'Allemagne l'eût adopté s'il eût voulu. C'est là qu'il a ressenti toutes les joies du triomphe, c'est là qu'ont éclaté autour de lui des cris d'enthousiasme qu'il n'avait pas besoin de se faire traduire pour les bien comprendre. Et au récit de ces ovations, on se demande ce que peut exiger encore, pour être satisfait, l'orgueil d'un homme de génie. Il n'a manqué qu'un peu de logique à ce grand musicien pour vivre heureux et célèbre sur cette terre hospitalière qui lui offrait tout ce qui aurait dû le consoler de l'indifférence et de l'injustice de ses concitoyens. Maître de chapelle à Berlin, à

Vienne ou à Dresde, Berlioz eût peut-être vécu vingt ans de plus, et peut-être aussi ses œuvres eussent-elles acquis en France, lui vivant, cette popularité dont elles n'auront joui qu'après sa mort. Mais il était essentiellement Parisien, et à sa nature ardente et passionnée il fallait les émotions de chaque jour, lutte inégale dans laquelle il devait infailliblement succomber, mais qui lui donnait du moins de fréquentes occasions d'exercer son humeur sarcastique et de se laisser aller à ses emportements. Ce ne sont pas seulement les émotions musicales qui font vivre le musicien, surtout un musicien du tempérament de Berlioz. A Paris, il retrouvait, pour les combattre avec une solidité d'argumentation et une verve sans pareille, ces abus, ces sottises, ces erreurs et ces préjugés qu'il n'a certainement pas détruits, mais auxquels il a porté de rudes coups; à Paris aussi il pouvait essayer de convertir au culte du beau ceux qui marchaient dans une voie opposée à la sienne, en leur révélant, dans des pages qui resteront comme des modèles de style et de haute critique, les sublimes inspirations des maîtres qu'il admirait et dont il était le plus fervent disciple. C'est ainsi qu'il parlait de Spontini et de Weber, de Beethoven et de Gluck. Son éloquence stimula le zèle de quelques-uns, mais on peut dire qu'elle fit peu de prosélytes, car ce n'est guère que par exception qu'on entend, encore aujourd'hui, l'œuvre de ces grands maîtres.

Le public parisien continue à témoigner de la façon la plus évidente ses préférences pour les

choses frivoles. Et ce n'est pas l'attitude de ce même public aux concerts du Conservatoire ou aux concerts populaires, qui me forcera d'exprimer une opinion opposée. Ce n'est pas en entendant bisser avec transport l'*andante* d'une symphonie de Haydn que je croirai la foule convertie à des sentiments plus nobles et accessible enfin aux émotions que procurent seulement à quelques esprits d'élite les œuvres considérées comme les plus hautes manifestations de l'art musical.

Oui, Berlioz a manqué de logique en s'obstinant à vivre à Paris et à y mourir de tristesse et de découragement, car voici dans quelles dispositions il y revenait après une tournée triomphale en Allemagne : « Je retrouve notre capitale préoccupée avant tout des intérêts matériels, inattentive et indifférente à ce qui passionne les poëtes et les artistes, amoureuse du scandale et de la raillerie, riant d'un rire strident et sec aux occasions qu'elle a de satisfaire cet amour étrange; je retrouve la puanteur de ses infernales chaudières d'asphalte, tempérée par les âcres parfums de ses mauvais cigares de la régie, des figures ennuyées, des visages ennuyeux, des artistes découragés, des hommes d'esprit fatigués, des imbéciles fourmillant, des théâtres exténués, affamés, mourants ou morts; le même orgue de Barbarie vient, comme autrefois à la même heure, me jouer le même air de Barbarie; j'entends émettre et soutenir les mêmes opinions de Barbarie, prôner les mêmes œuvres et les mêmes hommes de Barbarie.

« En somme, tout cela me paraît former un en-

semble assez triste, et d'ailleurs je ne suis pas dans une disposition d'esprit qui puisse me le montrer sous les couleurs de l'arc-en-ciel. Vous souvenez-vous des mélancolies désolantes dont nous étions affectés dans notre adolescence, le lendemain des bals ou des fêtes quelconques auxquels nous avions assisté ? Un certain malaise de l'âme, une souffrance vague du cœur, un chagrin sans objet, des regrets sans cause, des aspirations ardentes vers l'inconnu, une inquiétude inexprimable de l'être tout entier, c'est ce que nous éprouvions. J'ai honte de l'avouer, mais c'est ce que j'éprouve. Je suis comme au lendemain d'une fête que m'auraient donnée les étrangers. Les grands orchestres, les grands chœurs dévoués, ardents, chaleureux, que je dirigeais chaque jour avec tant de joie, me manquent ; la fatigue même de ces longues répétitions me manque ; ces rudes émotions des grands concerts où, en dirigeant, l'on parle soi-même à la foule par les mille voix de l'orchestre et des chœurs, me manquent ; cette étude des impressions diverses que produisent sur un auditoire sans préventions les tentatives récentes de l'art moderne, me manque ; en un mot j'éprouve un tel malaise de cette immobilité après tant d'action, de ce silence après tant de clameurs harmonieuses, que je n'ai qu'une idée depuis mon retour, idée qui m'obsède et que je repousse jour et nuit, celle de m'embarquer sur un navire au long cours et de faire le tour du monde[1]. » Lui qui

1. *Deuxième voyage en Allemagne*, publié par le *Journal des Débats*. (Première lettre adressée à M. Humbert-Ferrand.)

connaissait si bien les amères déceptions et les tourments réservés aux hardis novateurs de tous les pays et de tous les temps; lui qui savait de quelle haine et de quels outrages furent poursuivis la plupart des grands compositeurs qui l'avaient précédé; lui qui, plus heureux que bien d'autres, trouvait du moins à l'étranger des compensations aux sottes attaques, aux injurieux sarcasmes dont il était l'objet dans son pays, il ne sut jamais profiter des enseignements du passé; il ne sut en tirer ni une consolation ni un soulagement à ses douleurs. L'auteur des *Troyens* pouvait-il donc rêver pour son œuvre le succès de ces platitudes, petites et grandes, qu'il flétrissait de sa plume indignée?

Si ceux qui ont nié les progrès accomplis par Hector Berlioz dans l'instrumentation et la variété des éléments nouveaux qu'il a introduits dans la musique symphonique; si ceux qui lui ont reproché l'étrangeté de ses combinaisons rhythmiques et ont taxé de puérilité les effets imitatifs que l'on retrouve dans quelques-unes de ses compositions; si ceux qui l'accusent de manquer de mélodie et d'être dépourvu de tout sentiment dramatique; si ceux-là vivent encore quelques années, ce que je leur souhaite bien sincèrement, ils seront témoins d'une réaction qui les éclairera sur la valeur de leurs jugements. Ce n'est pas que je sois prophète ni que je prétende imposer à qui que ce soit mes opinions personnelles; mais n'est-il pas permis, en se souvenant des exemples que nous a fournis l'histoire, de compter sur l'avenir pour réhabiliter les grands

génies méconnus, comme pour amoindrir les plus éclatantes renommées ?

Le style de Berlioz, ses innovations, ses théories ne sont ni la conséquence d'un système ni le résultat de réflexions mûries pendant de longues années. Il est entré dans la carrière armé de pied en cap et prêt au combat. Ses études classiques l'ayant familiarisé avec les héros de l'antiquité et les dieux de l'Olympe, il comprit bien vite combien étaient vrais et sublimes, héroïques et divins les accents que Gluck leur avait prêtés. De même Beethoven se révéla à lui du premier coup dans toute la puissance de son vaste génie. Et Gluck et Beethoven, en se partageant son admiration, représentèrent toujours à ses yeux les deux incarnations les plus complètes et les plus grandioses des deux branches de l'art musical : le drame lyrique et la symphonie. Mais tout en se prosternant devant ces deux colosses qui se dressaient devant lui et lui causaient une sorte d'éblouissement, il conservait le sentiment de sa force, en même temps que le souci de sa personnalité lui faisait entrevoir des horizons nouveaux. Aussi, tout en reconnaissant les sources auxquelles il s'est inspiré, est-il impossible de surprendre dans son œuvre la moindre imitation servile, le moindre plagiat ; et si quelque réminiscence involontaire s'y est glissée, que celui d'entre nous qui est sans péché lui jette la première pierre. Le sot engouement de certains amateurs trop zélés pour d'infimes productions, œuvres de jeunesse que d'illustres compositeurs ont eu le tort de laisser vivre après eux, excita si

souvent l'ironique dédain d'Hector Berlioz, qu'il ne pouvait, sans être en contradiction avec lui-même, nous léguer ses premiers essais. C'est donc à simple titre de renseignement biographique qu'il faut compter au nombre de ses compositions la scène de *Beverley*, un opéra intitulé *Estelle*, une valse et un oratorio (*le Passage de la mer Rouge*). Dans cette longue période qui sépare l'ouverture des *Francs-Juges* de la partition des *Troyens*, on peut évidemment constater les progrès du compositeur et suivre le développement de son génie; mais on voit aussi que, tout en grandissant, son individualité ne subit aucune de ces métamorphoses si fréquentes dans la carrière des maîtres. Des poëtes qu'il connaissait à peine se révèlent à lui; la blonde Ophélia l'initie aux merveilleuses créations de Shakspeare; le grand mouvement romantique de 1830 l'entraîne; le lyrisme de Victor Hugo le pénètre; il tressaille au souffle de lord Byron et de Gœthe; les légendes sacrées emplissent son âme de leur parfum mystique; le drame de la mort lui arrache d'inimitables accents d'épouvante et de terreur; il traduit en chants inspirés les sublimes beautés de l'épopée virgilienne; il colore de son instrumentation puissante les hymnes guerriers; il chante les apothéoses des martyrs de la liberté... Les tons de sa palette changent; son inspiration plane dans des régions plus ou moins hautes, mais son style ne perd jamais cette suprême originalité, empreinte ineffaçable qui est comme un reflet de la solidité et de la pureté de ses convictions.

Ah! vraiment, je me suis bien aventuré quand j'ai promis d'analyser ici en quelques colonnes l'œuvre d'un tel artiste. C'est à peine si un volume y suffirait. Mieux vaudra suivre pas à pas le mouvement qui ne peut tarder à se produire, et dont la première impulsion s'est manifestée le lendemain même du jour où Berlioz est mort. Ses compositions symphoniques ont été léguées par lui au Conservatoire dont la riche bibliothèque, plus riche aujourd'hui, fut confiée à ses soins; nous en parlerons au fur et à mesure qu'elles s'inscriront sur les programmes des Concerts populaires ou de la Société des Concerts; nos théâtres lyriques aussi doivent savoir quelle part leur est assignée dans la réhabilitation posthume de l'illustre compositeur. « Les directeurs sont tous les mêmes; rien n'égale leur sagacité pour découvrir des platitudes, si ce n'est l'aversion instinctive que leur inspirent les œuvres prévenues de tendances à la finesse du style, à la grandeur et à l'originalité. Ils se montrent à cet égard, en Allemagne, en Italie, en Angleterre et ailleurs, plus *publics* que le public. Je ne cite pas la France; on sait que nos théâtres lyriques, sans exception, sont et ont toujours été dirigés par des hommes supérieurs. Et quand l'occasion s'est présentée pour eux de choisir entre deux productions, dont l'une était vulgaire et l'autre distinguée, entre un artiste créateur et un misérable copiste, entre une ingénieuse hardiesse et une sottise prudente et plate, leur tact exquis ne les a jamais trompés. Aussi, gloire à eux! tous les amis de l'art professent pour ces grands hommes

une vénération égale à leur reconnaissance. »

Cette spirituelle boutade que j'extrais des Mémoires de Berlioz a été écrite longtemps après la représentation de *Benvenuto Cellini* à l'Opéra, et longtemps avant la représentation des *Troyens* au Théâtre-Lyrique. Les directeurs actuels de ces deux théâtres s'en seraient bien doutés, quand même je n'eusse pas pris soin de les en prévenir.

FIDELIO

2 décembre 1869.

C'est être deux fois un homme de génie que d'avoir écrit un chef-d'œuvre sur ce livret naïf et lugubre : *Léonore ou l'amour conjugal.* Avant Beethoven, il avait pourtant séduit deux musiciens : Gaveaux et Paër. Le poëme était de Bouilly. Traduit en italien, il fut représenté à Vienne avec la musique de Paër, et c'est en sortant de cette représentation que Beethoven aurait dit au futur auteur du *Maître de chapelle :* « Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique. » D'après Schindler, il semblerait que Joseph Sonnleithner, secrétaire du théâtre de la cour, se borna à indiquer à Beethoven le sujet de *Léonore*, et que ce fut Frédéric Treitschke qui le traduisit et l'arrangea pour la scène allemande. D'autres biographes disent plus clairement que Joseph Sonnleithner est l'auteur du poëme allemand, et que Frédéric Treitschke ne devint le collaborateur de Beethoven qu'en 1814, lorsque *Fidelio* qui, dans l'origine,

avait été donné au théâtre *an der Wien*, fut représenté au théâtre de la Porte de Carinthie (Karthnerthor). Quoi qu'il en soit, Beethoven, séduit probablement par le caractère du personnage principal et deux ou trois scènes vraiment dignes de son inspiration, accepta la pièce qu'on lui offrait, malgré sa couleur monotone, son ton larmoyant et ses détails puérils ; on lui avait donné un logement dans le théâtre même, il se mit avec ardeur à l'ouvrage et livra sa partition vers le milieu de l'année 1805, ayant employé moins d'un an à l'écrire. Si accommodants que se soient toujours montrés nos voisins d'outre-Rhin en matière de livret d'opéra, celui de *Fidelio* leur sembla dépasser la mesure. Aussi ne faut-il pas attribuer uniquement aux événements politiques l'accueil fait au chef-d'œuvre de Beethoven, dont la première représentation eut lieu le 20 novembre 1805, peu de jours après l'entrée des Français à Vienne. A ce moment-là, toute la noblesse résidait à la campagne, et la population ne témoignait pas d'une bien grande sympathie pour les uniformes étrangers. *Fidelio* fut donc représenté devant un auditoire composé en grande partie de militaires français. A la troisième représentation, l'ouvrage fut retiré de l'affiche. Le public avait trouvé le sujet prodigieusement ennuyeux et n'avait pas compris grand'chose à la musique. On reprit *Fidelio* le 29 mars de l'année suivante. Cette fois l'ouvrage était réduit à deux actes et avait pris le titre de *Léonore*. Beethoven n'avait consenti qu'à son corps défendant aux coupures qui lui étaient deman-

dées, mais enfin il y avait consenti. Malgré cela, *Léonore* ne fut jouée que deux fois, et pendant une dizaine d'années on n'en entendit plus parler. Des essais tentés sur divers théâtres de province n'eurent pas un meilleur succès. C'est principalement aux sollicitations du prince Lichnowski que Beethoven avait cédé en remaniant *Fidelio* et en le réduisant à deux actes. Une réunion eut lieu chez le prince, réunion à laquelle furent invités quelques amis de Beethoven, la basse-taille Meier et le ténor Rœckel ; la princesse, qui était une virtuose très-distinguée, accompagnait au piano. « Beethoven s'emporta et fut même grossier ; mais enfin il se rendit et promit de composer un air nouveau pour Pizarre. Cette séance dura depuis sept heures du soir jusqu'à deux heures du matin et se termina par un joyeux souper. » Tout est bien qui finit bien. Telle est la version de Ferdinand Ries, rapportée par Schindler. Et celui-ci ajoute qu'outre l'air nouveau composé pour Pizarre, Beethoven écrivit un duo en *ut* majeur pour Léonore et Marceline, avec accompagnement obligé de violon et de violoncelle, et un trio comique en *mi* bémol-majeur pour basse, ténor et soprano (Rocco, Jacquino et Marceline). « M. Treitschke, dit Schindler, est donc dans l'erreur lorsqu'il croit que ces deux numéros furent composés en 1814, époque à laquelle il travailla avec Beethoven au remaniement de *Fidelio*. »

En 1814, les trois inspecteurs du théâtre de la Porte de Carinthie, le Grand-Opéra de Vienne, organisèrent une représentation à leur bénéfice, et

choisirent *Léonore*, que Beethoven promit de remanier une seconde fois. Il s'adjoignit pour ce nouveau travail son ami Treitschke qui, en sa double qualité de poëte et de régisseur de l'Opéra, était plus apte que personne à se bien acquitter d'une tâche aussi délicate. Treitschke n'est donc pas l'auteur du livret primitif. Voici, du reste, comment il s'exprime, à propos des nouveaux changements apportés au poëme et à la partition, dans un article publié en 1841 par l'*Orphée*, journal de musique appartenant à l'éditeur Schmidt : « Pour donner une idée de ces changements aux lecteurs, je dirai qu'il s'agissait en grande partie d'une nouvelle mise en scène, des contre-marches des soldats à l'approche du ministre, de la révision des paroles, de la manière dont les prisonniers de don Fernando tombent à genoux, et d'autres remaniements qui sont sans intérêt pour le public. »

« Ce que je vais raconter maintenant, ajoute Frédéric Treitschke, vivra éternellement dans ma mémoire.

« Un soir, vers sept heures, Beethoven vint chez moi. Après quelques instants de conversation indifférente, il s'informa où j'en étais de mon travail. Je venais de le terminer, je le lui présentai. Il le lut, se mit à arpenter la chambre de long en large, marmottant, fredonnant entre ses dents, selon sa coutume, au lieu de chanter; puis il ouvrit brusquement le piano. Ma femme lui avait souvent demandé de jouer, mais sans succès ; ce jour-là il plaça le texte devant lui et se livra à une improvisation merveilleuse qu'aucun moyen ma-

gique ne pouvait malheureusement fixer sur le papier. Il semblait évoquer le motif de l'air dont les paroles étaient sous ses yeux. Les heures s'écoulèrent, l'improvisation continuait. On apporta le souper qu'il devait partager avec nous, mais il ne se laissa point déranger. Plus tard il se leva, m'embrassa et sortit précipitamment en refusant de rien prendre. Le lendemain, le morceau était prêt[1]. »

Dans ce second remaniement de son opéra, Beethoven composa la petite marche si originale du premier acte, les couplets du geôlier et le premier finale; mais il fit disparaître le trio en *mi* bémol majeur et le duo pour deux soprani avec violon et violoncelle concertant qui ne sont pas dans la partition qu'on a publiée. Ainsi présentée au public, l'œuvre eut un succès qui augmenta à chaque représentation. Beethoven dirigeait l'orchestre, assisté du maître de chapelle Umlauf. A la septième représentation, donnée à son bénéfice, Beethoven fit exécuter deux morceaux nouveaux : les couplets de Rocco, tout à fait inédits, et le grand air de Léonore, qui était déjà dans la première édition, mais qui parut alors sous une autre forme et tel qu'on le chante aujourd'hui, « avec deux cors obligés. » Comme je n'ai pas sous les yeux la biographie de Beethoven par Schindler, je ne puis dire s'il y a ici une erreur commise par Schindler

1. *Histoire de la Vie et de l'Œuvre de Beethoven*, par Antoine Schindler, traduction de M. Albert Sowinski.

Beethoven, sa Vie et ses Œuvres, d'après les plus récents documents, par Mme A. Audley.

lui-même ou par son traducteur, M. Albert Sowinski ; mais dans cet air adorable, sublime, que chante Léonore, il y a non-seulement « deux cors obligés, » mais il y en a trois, et, de plus, un basson dont le rôle n'est pas moins intéressant, pas moins important que celui des trois cors.

C'est aussi pour la troisième reprise de *Fidelio* que Beethoven écrivit l'ouverture en *mi* majeur. Cette ouverture n'étant pas terminée le jour de la représentation (23 mai 1814), on dut exécuter celle de *Prométhée*. « La répétition générale, dit Treitschke, eut lieu le jour d'avant; mais la nouvelle ouverture n'était pas encore sortie de la plume du sublime créateur. Beethoven ne venait point. J'allai le chercher et le trouvai couché, dormant profondément, ayant près de lui une coupe pleine de vin et un biscuit; les feuillets de l'ouverture étaient éparpillés sur le lit et sur le plancher. Une bougie entièrement consumée attestait une veillée laborieuse et prolongée... » On annonça au public que, par un empêchement imprévu, la nouvelle ouverture ne pouvait être exécutée, et le public ne murmura point.

Pour ce qui est relatif à l'histoire des quatre ouvertures écrites par Beethoven pour son *unique* opéra, tous les biographes ne me semblent pas absolument d'accord. D'après Schindler, la première ouverture ayant été répétée chez le prince Lichnowski par un petit orchestre, le résultat ne fut pas favorable à l'œuvre ; on trouva que l'ensemble ne faisait pas pressentir le drame de la pièce, et l'aréopage présent déclara que le style,

les idées et le caractère de cette ouverture ne lui plaisaient pas; elle fut donc mise de côté. Et ce n'est qu'en 1840 que la maison Steiner et Cᵉ en fit l'acquisition et la publia... La seconde ouverture, en *ut* majeur comme la première, débute par une phrase des violoncelles, et fut exécutée avec l'opéra en 1805. Cette ouverture, dit Berlioz, Beethoven la recommença sans que l'on sache pourquoi ; il en garda la disposition générale et tous les thèmes, mais en les enchaînant par d'autres modulations, en les instrumentant autrement, en y ajoutant un effet de crescendo et un solo de flûte. Ce solo n'est pas digne, à mon avis (et Berlioz a cent fois raison), du grand style de tout le reste de l'œuvre. L'auteur semble avoir préféré cette seconde version, car elle fut publiée la première. L'autre, dont le manuscrit était resté entre les mains d'un ami de Beethoven, M. Schindler, parut il y a dix ans seulement (il y en a vingt aujourd'hui) chez l'éditeur français Richault. J'ai eu l'honneur d'en diriger l'exécution une vingtaine de fois au théâtre de Drury-Lane, à Londres, et dans quelques concerts, à Paris; l'effet en est grandiose et entraînant. La seconde version pourtant a conservé la popularité qui lui était acquise sous le nom d'ouverture d'*Eléonore ;* elle la gardera probablement.

« Cette superbe ouverture, la plus belle peut-être de Beethoven, partagea le sort de plusieurs morceaux de l'opéra, et fut supprimée après les premières représentations. Une autre (en *ut* majeur, comme les deux précédentes), d'un caractère doux

et charmant, mais dont la conclusion ne parut pas propre à exciter les applaudissements, ne fut pas plus heureuse. » Voilà où Schindler et Berlioz ne sont point d'accord, puisque, d'après Schindler, cette ouverture, à laquelle Berlioz assigne le troisième rang dans l'ordre de production, fut composée la première. « La partition de l'ouverture, *d'origine la seconde*, dit Schindler, m'a été remise par Beethoven lui-même quelque temps avant sa mort, avec des parties supprimées et avec tout ce qui existait encore du *Fidelio* primitif. Quant à l'ouverture en *ut* majeur, refaite, elle parut, vers 1810, chez Breitkopf et Hærtel, et devint, depuis, l'*enfant* de prédilection de tous les orchestres, car elle donnait aux symphonistes (pourquoi ne pas les appeler tout simplement des exécutants?) l'occasion de faire briller leurs qualités comme virtuoses[1]. »

C'est cette ouverture que l'on exécute ordinairement en Allemagne entre le premier et le second acte de *Fidelio*, l'ouverture en *mi* majeur servant de préface à l'ouvrage. L'orchestre du Théâtre-Italien a voulu suivre la coutume allemande, et il s'est vraiment distingué dans l'exécution de ces deux belles pages symphoniques. Lorsque Mendelssohn dirigeait les concerts de Gewandhaus, à Leipzig, il fit exécuter dans une même séance les quatre ouvertures de l'opéra de Beethoven. Celle en *mi* majeur, qui débute d'une façon si brillante et dont il faut admirer, en même temps que l'élé-

1. Traduction de M. Albert Sowinski.

gance des idées mélodiques, les ingénieux développements, l'allure magistrale et l'éclatante sonorité, a pourtant le défaut de ne rappeler aucun des thèmes de la partition, tandis que les autres ouvertures en *ut* majeur, surtout la seconde et la troisième (d'après la nomenclature de Schindler) sont les véritables préfaces du drame dont elles font pressentir les incidents les plus caractéristiques et les plus dramatiques aussi.

C'est une habitude et quelquefois une nécessité chez nos directeurs de théâtres lyriques d'invoquer les exigences de la mise en scène, la fatigue des chanteurs et la longueur du spectacle pour demander au compositeur des coupures que celui-ci n'accorde généralement qu'à la dernière extrémité. C'est une manie chez les chanteurs de solliciter des changements qu'ils se chargent de faire eux-mêmes, tant ils sont bons musiciens, si on ne les leur accorde pas. Nous avons tous passé, plus ou moins, par ces fourches caudines. Mais, étant donné le caractère irascible et le génie de Beethoven, que l'on se figure les tourments, les angoisses, la colère, le chagrin, le désespoir du grand compositeur obligé de mutiler sa partition, d'y apporter des changements dont il était loin d'apprécier l'opportunité, de céder enfin à toutes les sollicitations, à toutes les exigences qui se pressaient autour de lui ! Et cela à deux reprises différentes, pour complaire à ses interprètes, et aussi pour rendre son œuvre plus facilement accessible à l'intelligence du public viennois, qui, à cette époque-là, moins qu'aujourd'hui, ne passait pas

pour le public le plus sérieusement musicien de l'Allemagne.

Après une interruption de huit ans, on remonta *Fidelio* au grand Opéra, avec mademoiselle Wilhelmine Schrœder dans le rôle d'*Eléonore*. L'œuvre excita cette fois des transports d'enthousiasme, et le succès de la jeune cantatrice (elle avait à peine dix-sept ans) fut un véritable triomphe. Mais un incident bien triste se produisit à la répétition générale, dont Beethoven avait voulu prendre la direction. Sa maladie avait fait de tels progrès, qu'il n'entendait presque plus ni le chant ni l'orchestre : ce fut une véritable déroute. « L'impossibilité de marcher avec l'auteur fut évidente, dit Schindler..... Beethoven quitta brusquement le théâtre, et, rentré chez lui, il se jeta sur son sopha, mit les deux mains sur son visage et resta longtemps plongé dans l'abattement et la plus profonde mélancolie... Depuis cet accident, il ne fit plus aucune tentative pour reparaître en public ; il se soumit à son sort avec résignation, sans proférer une plainte. »

En 1823, Beethoven avait-il oublié toutes les tribulations que lui avaient suscitées les premières représentations de *Fidelio* lorsque, à la prière du comte de Bruhl, intendant du théâtre royal de Berlin, il consentit à composer pour ce théâtre un nouvel opéra sur un poëme de Grillparzer, intitulé *Mélusine* ? Malheureusement, ce projet fut bien vite abandonné. Beethoven ayant envoyé le poëme au comte de Bruhl, celui-ci, tout en le trouvant digne d'éloges, fit remarquer au compositeur que

le sujet traité par Grillparzer n'était pas sans analogie avec un ballet déjà joué sur le théâtre de Berlin. Beethoven n'en demanda pas davantage. Il retira sa promesse et défendit à ses amis de jamais lui reparler de la composition d'un opéra allemand, après s'être prononcé assez durement, dit Schindler, sur le compte des chanteurs de son pays.

En cette même année 1823, le 29 août, *Fidelio* fut représenté pour la première fois à Dresde, sous la direction de Weber. Madame A. Audley, dont j'ai déjà cité l'excellent livre, nous dit que cette représentation donna lieu à un échange actif de lettres entre Weber et Beethoven. Malheureusement cette correspondance a complétement disparu. « On doit d'autant plus le regretter, qu'elle portait vraisemblablement sur l'art, et qu'à en juger par le seul fragment qui en a été conservé, elle respirait la plus entière bienveillance et témoignait, de la part de l'auteur du *Freischütz*, d'une admiration sincère et sans arrière-pensée pour l'auteur de *Fidelio*. » Voici comment Weber s'exprimait :

« L'exécution à Prague, sous ma direction, de cette œuvre capitale pour l'étendue et la profondeur du sentiment allemand, en me familiarisant avec son essence intime, me fait espérer qu'aidé des secours dont je puis disposer, il me sera donné de la présenter au public dans toute la puissance de sa réalité. Chaque représentation sera pour moi une fête, elle me permettra de rendre à votre sublime génie l'hommage qui vit pour vous au fond

de mon cœur, où la vénération le dispute à l'affection[1]. »

On peut oublier, en lisant ces lignes, le jugement sévère que Weber, en 1810, portait sur Beethoven, alors que son âge seul pouvait excuser tant de sévérité, dans une lettre adressée à l'éditeur Nœgeli, de Zurich.

Oui, c'était bien comprendre l'opéra de Beethoven que de vanter la puissance de sa réalité. Si le souffle de Mozart se fait sentir à travers les premières pages de l'œuvre, ces légères réminiscences, plus appréciables dans le sentiment que dans la forme de l'idée mélodique, disparaissent aussitôt que le compositeur élève son inspiration à la hauteur des fortes situations du drame. D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que la nécessité de se conformer au texte du poëme et l'obligation de satisfaire aux caprices des chanteurs étaient autant d'entraves qui devaient gêner singulièrement les allures indépendantes de ce fier génie. « J'ai bien du mal avec cet opéra, écrivait-il à son ami Treitschke ; il n'y a pas un morceau dont je sois entièrement satisfait... La différence est grande de composer d'après les exigences du poëme ou de se laisser aller à son inspiration. »

L'analyse la plus savante, la plus complète et la plus judicieuse qui ait été faite de la partition de Beethoven est celle que Berlioz écrivit lors de la reprise de *Fidelio* au Théâtre-Lyrique, en 1860, pendant la direction de

1. C.-M. Weber, tome II, page 466.

M. Charles Réty. Je ne veux pas, à la suite de mon illustre prédécesseur, revenir sur les sublimes beautés d'une œuvre pour laquelle mon admiration est égale à la sienne, et que le public d'aujourd'hui semble avoir mieux appréciée qu'elle ne le fut il y a dix ans. Je n'évoquerai pas davantage les souvenirs que m'ont laissés mademoiselle Cruvelli et madame Viardot dans le personnage d'Éléonore, pour les opposer à la profonde impression que j'ai éprouvée en entendant chanter ce magnifique rôle par mademoiselle Gabrielle Krauss. Madame Schrœder-Devrient et le ténor Haitzinguer, qui faisaient partie de la troupe de Rœckel, ont chanté *Fidelio* à la salle Favart en 1829 et 1830, et il n'y a vraiment pas de ma faute si je n'ai point entendu ces deux célèbres artistes. Je me bornerai donc à remercier M. Bagier de l'heureuse tentative qu'il vient de réaliser avec un succès qui, malgré les moyens d'exécution dont pouvait disposer le directeur du Théâtre-Italien, n'était rien moins que certain. Et je féliciterai bien sincèrement les artistes qui ont concouru à l'excellente exécution du chef-d'œuvre. Mademoiselle Krauss a trouvé les accents les plus pathétiques, les plus émouvants, les plus passionnés, dans le grand air en *mi* majeur du premier acte (cet air est placé au second acte dans la partition d'orchestre publiée avec paroles allemandes et françaises par Aristide Farrenc) et dans le duo qu'elle chante avec Florestan. Voilà la vraie grande artiste, la vraie cantatrice-étoile du Théâtre-Italien. Et elle joue comme elle chante, avec la même vérité d'expression, la même so-

briété d'effet, la même puissance dramatique. Mon aimable et spirituel confrère, M. Guy de Charnacé, n'a rien exagéré dans son intéressante biographie de mademoiselle Krauss[1] (illustrée d'un très-beau portrait buriné par M. Morse), en assignant à la cantatrice viennoise, à l'élève préférée de madame Marchesi, le premier rang parmi les illustrations de l'art lyrique contemporain. M. Fraschini a chanté avec un grand style et une voix toujours jeune, toujours fraîche, toujours belle, le rôle de Florestan; Agnesi est excellent dans le rôle du gouverneur; sa voix a de l'éclat, de la rondeur, et il chante en musicien consommé; Ciampi est parfait aussi dans le rôle de Rocco; Palermi et mademoiselle Ricci (celle-ci chante quelquefois un peu trop haut) ont complété un ensemble qui ne laisse que bien peu de chose à désirer. Le chœur des prisonniers aurait produit plus d'effet si les choristes eussent été moins fatigués par la longueur des repétitions, car ils auraient chanté plus juste. L'orchestre s'est brillamment conduit et a été brillamment dirigé par son chef, M. Skozdopole. Je demanderai maintenant pourquoi l'on a cru pouvoir supprimer la partie du contre-basson dans l'accompagnement du duo entre Léonore et Rocco au troisième acte. Les contre-basses seules ne rendent que très-imparfaitement l'effet lugubre voulu par le compositeur. J'ai été très-étonné aussi d'entendre, au lieu de la trompette qui sonne une

1. *Les Etoiles du Chant*, par Guy de Charnacé, 3e livraison. Henri Plon, imprimeur-éditeur.

fanfare dans l'ouverture en *ut*, et qui annonce au troisième acte l'arrivée du ministre, un vulgaire cornet à pistons.

Les soirs où l'on joue *Fidelio*, le Théâtre-Italien peut illuminer sa façade : il n'y aura jamais trop de lampions pour éclairer pareille fête.

FESTIVAL

EN L'HONNEUR D'HECTOR BERLIOZ

---

31 mars 1870.

« Ce qui a manqué aux concerts de l'Opéra..., c'est l'opéra. » J'écrivais cela il y a quelques mois à propos des concerts Litolff, qui vécurent si peu : deux affiches, deux programmes, et ce fut tout. A Paris, il arrive souvent qu'au lendemain du jour où l'on a donné des souhaits de bienvenue et de bonne réussite à une tentative d'art, il faut en prononcer l'oraison funèbre.

Si le Festival organisé en l'honneur d'Hector Berlioz a réussi matériellement, c'est-à-dire si les frais ont été couverts par la recette, c'est que les artistes de l'Opéra et le directeur de l'Opéra étaient avec nous et nous ont généreusement secondés. Et pour nous tous, membres du comité, amis de Berlioz et admirateurs du maître, la première pensée, le premier devoir a été d'adresser nos félicitations et nos remercîments aux excellents artistes qui, avec un zèle et un désintéressement au-dessus de tout éloge, nous ont prêté l'appui de leur talent, l'éclat

de leur renommée; au directeur dont l'expérience pratique, l'intelligent concours et la haute influence nous ont été si utiles. Sans eux, notre entreprise eût avorté: n'est-il pas juste de leur attribuer la plus grande part dans le succès qu'elle a obtenu ?

En dehors de l'Opéra nous avons trouvé aussi de puissants patronages et de précieux auxiliaires, et l'hommage que nous avons voulu rendre à l'un des plus grands compositeurs que la France ait produits a presque été considéré comme une manifestation nationale. L'Empereur a voulu s'y associer, et le ministre des beaux-arts, non content d'apporter son offrande personnelle au monument de Berlioz, a accepté la présidence de notre comité et ne nous a laissé désirer ni une marque d'encouragement ni une marque de sympathie. Sur sa demande, la salle du Conservatoire a été mise très-gracieusement à notre disposition par M. Auber pour les deux répétitions qui ont précédé la répétition générale; le comité de la Société des Concerts et M. Félicien David, bibliothécaire du Conservatoire, se sont empressés de nous envoyer la musique des fragments de l'œuvre de Berlioz inscrits sur le programme du Festival; les éditeurs Richault et Choudens, Brandus et Dufour nous ont fourni avec la même obligeance toutes les parties supplémentaires dont nous avions besoin; Mme Charton-Demeur, la vaillante héroïne des *Troyens*, a quitté sa retraite de Ville-d'Avray, et Henri Vieuxtemps, le grand violoniste, a fait deux cents lieues la veille même du concert, pour nous apporter le concours de leur talent, pour payer à

la mémoire du maître leur tribut de respectueuse et sincère admiration.

A peine le Festival était-il annoncé, je recevais de M. Charles Dancla, professeur au Conservatoire, quelques lignes que je prends la liberté de reproduire sans en demander l'autorisation à l'éminent artiste qui les a écrites : « Si vous avez besoin d'un archet ami pour la solennité que vous organisez, je suis entièrement à votre disposition. » Ma réponse ne s'est pas fait attendre : « S'il y avait à Paris beaucoup d'artistes comme vous, nous n'aurions pas eu tant de peine, etc., etc. » Et M. Charles Dancla est venu, en simple exécutant, prendre sa place au pupitre des premiers violons, à côté de M. Ernest Altès, dont le zèle dévoué et l'amicale intervention auprès des membres de l'orchestre ont aplani des difficultés que seul je n'eusse peut-être pas été capable de vaincre.

Vraiment ce n'est pas une petite affaire, en ce temps de concerts particuliers et de soirées officielles, que de réunir à jour fixe cent dix instrumentistes choisis parmi les plus renommés. Presque tous sont attachés à des théâtres et donnent des leçons : ils sont forcés de se faire remplacer, de demander des congés et d'ajourner leurs élèves ; les choristes sont à peu près dans le même cas : ils chantent dans les églises. Le cachet qu'on leur offre les indemnise à peine du temps qu'on leur prend, et ce serait une illusion que de compter sur le concours gratuit de tous ces musiciens, chanteurs et instrumentistes, qui vivent de leur travail

et qui en vivent difficilement. En Allemagne, ils sont mieux rétribués qu'à Paris et ont plus de loisirs; ils ont aussi plus d'enthousiasme pour les tentatives de l'art sérieux; ils sont nés musiciens et restent musiciens toute leur vie, se trouvant fort honorés de leurs titres de *kapellmeister* et de *concertmeister*, de *kammervirtuose*, et même de simples membres d'une chapelle impériale, royale, grand-ducale, ou d'une Société philharmonique quelconque. Ils ont leurs dieux, leurs demi-dieux, et c'est très religieusement qu'ils les servent; une noble émulation les entraîne vers tout ce qui est beau; le grand artiste qui arrive parmi eux peut être sûr de leur dévouement. Voilà pourquoi Berlioz disait en revenant d'Allemagne : « ... Je suis comme au lendemain d'une fête que les étrangers m'auraient donnée. Les grands orchestres, les grands chœurs dévoués, ardents, chaleureux, que je dirigeais chaque jour avec tant de joie, me manquent... » Et cependant Berlioz a réuni bien souvent autour de lui, à Paris, des masses formidables d'exécutants, bien disciplinés, dévoués et pleins de zèle; il avait beaucoup fait pour les musiciens d'orchestre : tous l'aimaient, et eux aussi ont beaucoup fait pour lui; mais il ne faut pas vouloir trouver les mêmes tempéraments, les mêmes organisations, les mêmes aptitudes, sous des climats différents. Nos jeunes instrumentistes n'ont pas pris part à ces belles fêtes que Berlioz aimait à organiser et qui le faisaient vivre; mais leurs aînés leur ont transmis les sympathies et l'admiration qu'ils éprouvaient pour l'illustre maître. Et si, à la première nouvelle d'un

Festival dédié à la mémoire de Berlioz, les musiciens d'orchestre n'ont pas répondu avec un élan spontané à l'appel du comité, ils n'ont pas moins accompli leur tâche avec une ponctualité, un soin, une intelligence dont je ne saurais trop les remercier.

On a critiqué la disposition de l'orchestre et des chœurs sur l'estrade de l'Opéra : il valait mieux laisser l'orchestre à sa place accoutumée et grouper les chœurs et les solistes sur la scène. Je ne suis pas de cet avis, d'abord parce que deux cents exécutants échelonnés et rangés sur les gradins d'une vaste estrade présentent un coup d'œil imposant, et ensuite parce que l'enceinte réservée ordinairement aux musiciens de l'orchestre de l'Opéra eût été insuffisante pour en recevoir un nombre plus considérable. Seulement, il aurait fallu pouvoir disposer les choristes comme l'étaient les musiciens, en amphithéâtre, de manière que le bâton du chef d'orchestre pût être vu simultanément par tous les exécutants : car, si compactes que l'on suppose des masses de chanteurs et d'instrumentistes, il ne faut qu'une volonté, qu'une main, pour les diriger. Mais l'estrade de l'Opéra est ce qu'elle est, et ne pouvait être agrandie sans ajouter à notre budget une nouvelle dépense. La sonorité de l'orchestre et des voix s'est ressentie aussi de la disposition qui avait été adoptée : le son s'en allait dans les frises et n'arrivait pas dans la salle avec toute l'intensité voulue; mais sait-on ce que nous aurait coûté un plafond réflecteur placé au-dessus de l'immense scène de l'Opéra ? Si tous ces inconvé-

nients, dont je n'ai pas été le dernier à m'apercevoir, pouvaient au moins hâter l'édification d'une salle de concert, d'une salle ellipsoïde ou circulaire, voûtée ou plafonnée, longue ou carrée, pourvu que ce fût une salle de concert, et non un manége, un cirque ou une cave! Mais qui donc apportera les fonds nécessaires à une pareille entreprise? qui donc osera courir les chances si incertaines d'une pareille spéculation ? Est-ce que M. Félicien David n'a pas cru un instant à la réalisation de ce projet? est-ce que l'emplacement n'était pas déjà désigné? est-ce que des listes de souscription n'avaient pas déjà circulé ? est-ce qu'on n'avait pas lancé des prospectus, rédigé des programmes et commandé des affiches ? n'avait-on pas engagé déjà des chanteurs et des musiciens ? et les sympathies de tous ceux qui aiment la bonne musique ne s'étaient-elles pas unies déjà aux efforts de l'illustre compositeur, de l'auteur du *Désert*, de *Christophe Colomb* et de *l'Eden?* Qui mieux que lui pouvait mener à bien une telle entreprise ? Eh bien! il a dû y renoncer. Il y a des salles de concert à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à Vienne, à Berlin, à Cologne, à Dusseldorff, à Stuttgard et même dans de petites villes d'Allemagne. A Paris, il n'y en a pas. Le terrain est trop cher, dit-on. Évidemment, on ne peut pas bâtir une salle de concert dans la plaine d'Aubervilliers; il faut qu'elle soit édifiée au centre même de Paris. L'emplacement qu'avait choisi M. Félicien David est situé rue Richer : c'est encore aujourd'hui un magasin de literie. J'en sais un autre bien mieux situé, plus vaste et plus con-

venable sous tous les rapports, rue de la Banque, à cinq minutes du boulevard : c'est une caserne.

Le Festival-Berlioz a donc eu lieu à l'Opéra, parce qu'il ne pouvait pas avoir lieu ailleurs, et ailleurs nous n'eussions pas trouvé non plus ce que nous avons trouvé à l'Opéra : l'hospitalité courtoise du directeur, la coopération de tout un personnel habile et plein de bon vouloir, le concours des chanteurs les plus célèbres, des virtuoses les plus applaudis.

C'est le concours de ces chanteurs, de ces virtuoses, qui nous a guidés dans la composition du programme. Certainement nous eussions préféré donner une œuvre de Berlioz tout entière : *Roméo et Juliette*, ou *la Damnation de Faust*, la *Symphonie fantastique*, ou *Harold en Italie;* mais cela eût-il eu pour le public le même attrait qu'une série de morceaux interprétés par Mme Carvalho et M. Faure, Mlle Nilsson et Mme Charton-Demeur, Mme Gueymard et M. David, M. Villaret et M. Bosquin? Avant d'ouvrir les portes de l'Opéra, nous comptions 12,000 fr. de frais. Ce chiffre sera dépassé, et, avec le don de l'Empereur et celui du ministre des beaux-arts, nous n'avons eu que 13,300 fr. de recette. Mais aurions-nous atteint pareil résultat sans le concours des artistes de l'Opéra? Et fallait-il espérer que l'intérêt et la curiosité du public seraient suffisamment excités par le nom seul de Berlioz et l'une ou l'autre de ses symphonies? Trois répétitions nous ont suffi pour arriver à une exécution, sinon irréprochable, du moins très-satisfaisante de notre programme : il aurait fallu

demander dix, vingt répétitions aux chœurs et aux solistes, pour arriver à rendre avec toute la perfection voulue les détails dont les belles et savantes compositions de Berlioz fourmillent, les difficultés dont elles sont hérissées. Habituez donc des choristes, dans l'espace de quelques jours, à se fourrer dans la tête ces paroles démoniaques, cette langue de l'enfer dont s'est servi l'auteur de *la Damnation de Faust* pour le *Pandœmonium* de sa fantastique légende :

Tradioun Marexil Trudinxé burrudixé
Fory my Din Korlitz.....
Diff! diff! mérondor mit aysko!
Has! has! Belphégor, Méphisto [1].
. . . . . .

Il y a un peu plus de trois ans, *la Damnation de Faust* fut exécutée à Vienne, et voici, à ce sujet, ce que m'écrivait un de mes amis : « L'exécution de cette œuvre admirable a eu lieu hier dans la vaste salle de la Redoute, devant un auditoire immense, avec un succès foudroyant. Vous dire tous les rappels, tous les *bis*, les pleurs, les fleurs, les applaudissements de cette matinée, est chose impossible! Il y avait sur l'estrade TROIS CENTS CHORISTES et CENT CINQUANTE INSTRUMENTISTES ; les solis étaient chantés par une charmante Marguerite, la belle Mlle Bettleim, dont la

1. Cette langue est celle que Swedenborg appelait la langue *infernale*, et qu'il croyait en usage parmi les démons et les damnés.

voix de mezzo-soprano est splendide; un ténor-Faust, M. Walter, dont nous n'avons certainement pas l'égal à .... (il y a ici un mot que je n'ai pas pu lire), et un énergique Méphistophélès, M. Meyeroffer, tous les trois du Grand-Opéra de Vienne. Le duo d'amour entre Faust et Marguerite, supérieurement chanté, a été interrompu trois fois par les bravos du public; la scène de Marguerite abandonnée a ému encore davantage. Les Sylphes, les Follets, le chant de la Fête de Pâques, et l'Enfer et le Ciel ont littéralement révolutionné l'auditoire. Helmesberger, le directeur du Conservatoire (!), a joué d'une façon toute poétique le petit solo d'alto dans la ballade du roi de Thulé, si bien chantée par Mlle Bettleim. Ce soir, on donne à Berlioz une grande fête, à laquelle assisteront deux ou trois cents personnes, artistes et amateurs, entre autres les cent quarante dames appartenant toutes à la meilleure société de Vienne, et qui ont prêté à cette grande solennité artistique un si gracieux concours. J'aurais voulu que vous entendissiez ces voix fraîches et justes! Et comme tout cela avait été bien instruit par le directeur de la *Société des amis de la musique*, Herbeck, un chef d'orchestre de premier ordre, qui s'est mis en quatre, en seize, en trente-deux pour Berlioz, et qui a eu le premier l'idée de monter *en entier* sa magnifique symphonie! Il était venu des auditeurs de Munich et de Leipzig; il en était venu de Prague et de Pesth, et de plus loin encore. Ah! si la *Société des concerts du Conservatoire de Paris* n'était pas.... ancien répertoire dans lequel.... systématiquement.... à la portion intelli-

gente de ses abonnés.... un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique moderne ! (Il y a là beaucoup de mots effacés que je n'ai pu lire, mais dont il n'est pas absolument impossible de deviner le sens.) Je vous assure que M. Berlioz a éprouvé hier une des plus grandes joies musicales de sa vie. »

Cent cinquante instrumentistes et trois cents choristes, parmi lesquels cent quarante femmes du meilleur monde, et le directeur du Conservatoire de Vienne exécutant une partie d'alto de quelques mesures !

O Allemagne
Poétique !
Pays de Cocagne
De la musique !

On a fondé à Paris la Société Schumann ; pourquoi ne fonderait-on pas aussi la Société Berlioz ? L'an prochain, au commencement de l'hiver, avant que les salons officiels soient ouverts, avant que les artistes soient exténués, nous demanderons à M. Maurice Richard, ministre et ami des beaux-arts, la salle du Conservatoire, pour y donner trois concerts consacrés à l'exécution des principales œuvres de Berlioz : *Roméo et Juliette, la Damnation de Faust*, la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* et *l'Enfance du Christ*. Nous nous assurerons d'abord que les frais seront couverts par des souscriptions, et pour cela nous demanderons à des femmes du monde, non pas de chanter dans les chœurs, mais de patronner notre entreprise comme s'il s'agissait d'une œuvre de charité. N'est-il pas aussi méri-

toire, n'est-ce pas un but plus élevé de s'intéresser à la gloire posthume d'un grand artiste qu'au rachat de quelques petits Chinois ?

Enfin le maître a eu son apothéose, juste un an après sa mort. Et jamais de son vivant eût-il pu former autour de lui une telle constellation de virtuoses et obtenir cette unanimité d'éloges que la presse lui a prodigués ? Il n'y a pas plus d'un an qu'il est mort, et nous voilà pourtant bien loin de ce temps où celui-là même qui aujourd'hui le compare à Beethoven et à Weber, disait en parlant de sa musique : « C'est un bruit qui me donne des émotions aussi agréables que lorsque j'entends des haricots bouillir dans une marmite ! »

Avant ce bel esprit, longtemps avant, un autre juge tout aussi compétent, mais moins prosaïque en son langage, avait écrit ceci : « Le Chinois qui charme ses loisirs par le bruit du tam-tam, le sauvage que le frottement de deux pierres met en fureur, font de la musique dans le genre de celle que compose M. Hector Berlioz. » Et quelqu'un avait comparé aussi l'effet des sons harmoniques des violons dans le scherzo de *la Fée Mab* à un bruit de seringues mal graissées [1]; ce qui fit beaucoup rire les sots. Ah ! l'on voit bien qu'il est mort et que l'heure de la réparation a enfin sonné pour lui ! Vous verrez qu'on finira par lui faire une petite place entre Monsigny et Dalayrac sur l'une des façades du nouvel Opéra. Mais ce n'est plus Berlioz l'extravagant, Berlioz l'antechrist, le briseur d'i-

1. *Mémoires de Berlioz*, page 219.

doles, l'ennemi de toute règle scolastique, l'inventeur des orchestres monstres, le musicien qui, selon Cherubini, mettait du canon dans sa musique (un autre que lui en a mis, on s'en souvient); c'est un poëte, le poëte des demi-teintes, des nuits vaporeuses et des clairs de lune, un rêveur à la façon de Shakespeare. N'a-t-il pas écrit le duo et le septuor des *Troyens*, le nocturne de *Béatrice et Bénédict*, le duo de *l'Enfance du Christ*, l'air de Méphistophélès, le chœur et la valse des sylphes de *la Damnation de Faust*, la scène d'amour de *Roméo et Juliette*, la tristesse de Roméo et *la Captive?* La plupart de ces morceaux étaient sur le programme du Festival. On aurait voulu des oppositions plus vives; mais ne fallait-il pas choisir dans l'œuvre du maître les pages qui convenaient le mieux aux qualités de voix et de talent des artistes dont nous avions obtenu le précieux concours? Et d'ailleurs n'y avait-il pas, comme contraste à ces douces rêveries si délicieusement rendues, le *Serment des Capulets et des Montaigus*, serment de réconciliation et non pas serment de vengeance, et l'ouverture du *Carnaval romain?* Le duo de *Béatrice et Bénédict*, le septuor des *Troyens*, les fragments de *la Damnation de Faust* et la Marche des Pèlerins d'*Harold* ont eu le succès de la soirée. Dans ce dernier morceau, d'un travail si exquis, d'une forme si originale, l'alto solo joue un rôle important. Plusieurs retards successifs apportés à la date du Festival nous avaient fait craindre un instant que Henri Vieuxtemps, appelé en province pour une série de concerts, ne pût prendre part à cette so-

lennité, et Léonard avait bien voulu consentir à le remplacer. Le nom de Léonard a même été sur l'affiche un jour. Le lendemain, Vieuxtemps nous télégraphiait son arrivée, et Léonard, au lieu d'en témoigner la moindre contrariété, nous disait simplement : « Si par hasard Vieuxtemps ne venait pas, comptez sur moi. » Les sentiments de confraternité et de bonne camaraderie n'existent réellement que chez les grands artistes.

Et maintenant, quel que soit le résultat pécuniaire du concert du 22 mars, notre but est atteint : car nous avons voulu, suivant l'expression de Théophile Gautier, élever à Berlioz un monument musical, qui réjouira certainement plus que le marbre ou le bronze l'âme du grand compositeur.

MÉMOIRES D'HECTOR BERLIOZ

---

15 mars 1871.

Ce livre est, dans son genre, un des plus curieux, des plus attrayants et des plus sincères qui aient été écrits par un musicien. Et le *petit nombre d'artistes et d'amateurs de musique* auxquels il s'adresse ne seront pas les seuls à le lire avec intérêt. Imprimé du vivant de l'auteur, il ne devait être publié qu'après sa mort; mais Berlioz en avait détaché lui-même quelques fragments, qui parurent dans un journal illustré, et que d'autres journaux s'empressèrent de recueillir. Si nous venons un peu tard pour analyser les *Mémoires* du grand artiste, du moins avons-nous été l'un des premiers à les signaler et à en donner des extraits dans quelques-uns de nos feuilletons. D'ailleurs, tout n'est pas inédit dans ce livre; et ce sont précisément les lecteurs assidus du *Journal des Débats* qui pourront s'en apercevoir à certaines pages de critique musicale, à des lettres et des récits de voyage qui ont passé sous leurs yeux, il y a déjà de lon-

gues années, et dont ils doivent cependant avoir gardé le souvenir.

« On a imprimé et on imprime encore de temps en temps à mon sujet, dit Berlioz dans la préface de son livre, datée de Londres (21 mars 1848), des notices biographiques si pleines d'inexactitudes et d'erreurs, que l'idée m'est enfin venue d'écrire moi-même ce qui, dans ma vie laborieuse et agitée, me paraît susceptible de quelque intérêt pour les amis de l'art. Cette étude rétrospective me fournira en outre l'occasion de donner des notices exactes sur les difficultés que présente, à notre époque, la carrière des compositeurs, et d'offrir à ceux-ci quelques enseignements utiles. » Mais, tout en donnant au chapitre des confidences un développement qui doit pleinement satisfaire les amateurs de détails biographiques, d'aventures romanesques et de choses intimes, Berlioz avoue qu'il n'a pas eu « la moindre velléité de se *présenter devant Dieu* son *livre à la main,* en se *déclarant le meilleur des hommes,* ni d'écrire des *confessions.* » « Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire, ajoute-t-il; et, si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu'il soit d'une sévérité peu orthodoxe, car je n'avouerai que les péchés véniels. »

Il serait donc indiscret à nous de soulever le voile que l'illustre compositeur a jeté sur certains événements de sa vie et d'ajouter aux seules confidences qu'il ait voulu faire à ce sujet l'appoint de nos souvenirs.

Hector Berlioz est né le 11 décembre 1803, à la Côte-Saint-André, très-petite ville du département

de l'Isère. « Pendant les mois qui précédèrent ma naissance, dit-il, ma mère ne rêva point, comme celle de Virgile, qu'elle allait mettre au monde un rameau de laurier. Quelque douloureux que soit cet aveu pour mon amour-propre, je dois ajouter qu'elle ne crut pas non plus, comme Olympias, mère d'Alexandre, porter dans son sein un tison ardent. Cela est fort extraordinaire, j'en conviens, mais cela est vrai. Je vis le jour tout simplement, sans aucun des signes précurseurs en usage dans les temps poétiques pour annoncer la venue des prédestinés de la gloire. Serait-ce que notre époque manque de poésie?... »

Le père de Berlioz était médecin, et, naturellement, le jeune Hector fut destiné à suivre la carrière de son père. Cependant dès l'âge de douze ans il lisait la musique à première vue, chantait fort agréablement, jouait sur la flûte les concertos de Drouet les plus compliqués et avait écrit son premier quintette. Les biographes qui ont prétendu qu'à vingt ans Berlioz ne connaissait pas les notes se sont, on le voit, étrangement trompés. Son père, tout en dirigeant ses études classiques, lui avait donné ce commencement d'éducation musicale, qu'un vrai maître de musique, nommé Imbert, s'était chargé de perfectionner; le *Traité d'harmonie* de Catel avait fait le reste. Berlioz, tout entier aux jouissances que lui donnaient ses essais de composition, feuilletait d'une main distraite l'énorme *Traité d'ostéologie* de Munro, étalé dans le cabinet de son père. Et bientôt cette longue idylle qui traversa sa vie tout entière, et dont le petit

village de Meylan fut le berceau, vint remplir son âme d'une mélancolie profonde. « Non, le temps n'y peut rien... d'autres amours n'effacent point la trace du premier. J'avais treize ans quand je cessai de la voir... J'en avais trente quand, revenant d'Italie par les Alpes, mes yeux se voilèrent en apercevant de loin le Saint-Eynard, et la petite maison blanche, et la vieille tour... Je l'aimais encore... » Il l'aima toujours.

En même temps que se développait sa passion pour la musique, Berlioz se sentait pris d'une antipathie de plus en plus invincible pour la noble profession que ses parents voulaient lui voir embrasser. « Être médecin! étudier l'anatomie! disséquer! assister à d'horribles opérations! au lieu de me livrer corps et âme à la musique, cet art sublime dont je concevais déjà la grandeur! quitter l'Empyrée pour les plus tristes séjours de la terre! les anges immortels de la poésie et de l'amour, et leurs chants inspirés, pour de sales infirmiers, d'affreux garçons d'amphithéâtre, des cadavres hideux, les cris des patients, les plaintes et le râle précurseur de la mort!... Oh! non, tout cela me semblait le renversement absolu de l'ordre naturel de ma vie, et monstrueux, et impossible. Cela fut pourtant. »

Quand Berlioz eut appris tant bien que mal tout ce que son père pouvait lui enseigner d'anatomie « avec le secours des préparations sèches (des squelettes) », il partit pour Paris en compagnie d'un de ses condisciples, afin de s'y livrer, comme lui, aux grandes études médicales, et bien décidé à se sou-

mettre à toutes les épreuves que lui imposait la volonté paternelle.

Il devint élève d'Amussat. « De secrètes sympathies, dit-il, m'attachaient à mon professeur, qui montrait pour cette science (l'anatomie) une passion égale à celle que je ressentais pour la musique. » Un soir Berlioz entre à l'Opéra. On y jouait *les Danaïdes,* de Salieri. Profondément impressionné par la pompe du spectacle, la voix de madame Branchu et les beautés de la partition, dans laquelle il retrouvait quelques imitations du style de Gluck, il revint chez lui en proie à une agitation extrême, et ne dormit pas de toute la nuit. La leçon d'anatomie du lendemain se ressentit de l'insomnie de la veille. Quand il retourna à l'Opéra la semaine suivante, on donnait *Stratonice* et le ballet de *Nina*, dont la musique avait été empruntée en grande partie par Persuis au charmant opéra de Dalayrac. L'ensemble de la partition de Méhul lui parut un peu froid; il admira cependant l'ouverture, l'air de Séleucus et le quatuor de la consultation; mais, en entendant exécuter sur le cor anglais, par Vogt, la romance : *Quand le bien-aimé reviendra*, « pendant une pantomime navrante de mademoiselle Bigottini, » il ne fut pas maître de son émotion. Dans le thème de cette romance, il avait reconnu le cantique que chantaient dans la petite église du couvent des Ursulines les jeunes compagnes de sa sœur, le jour où il fit avec elles sa première communion. Ceux qui ont vécu dans l'intimité de Berlioz savent combien étaient fréquents ces retours de son imagination vers des sou-

venirs de jeunesse, que sa plume, en les racontant, a revêtus d'une poésie si naïve, si tendre et si colorée.

La musique et l'anatomie, qui déjà ne faisaient pas très-bon ménage, finirent par se brouiller tout à fait. Berlioz passait son temps à lire les partitions de Gluck; il les copiait et les apprenait par cœur. Un jour il sortit de l'Opéra après avoir entendu pour la première fois *Iphigénie en Tauride;* ce jour-là, il jura que, « malgré père, mère, tantes, oncles, grands parents et amis », il serait musicien. Et il écrivit à son père pour lui faire connaître tout ce que sa vocation avait d'impérieux et d'irrésistible. Quelques lettres furent échangées, le père ne voulant pas céder, le fils ne voulant pas se soumettre. Sur ces entrefaites, Berlioz se lia avec un élève de Lesueur, nommé Gerono, qui lui fit entrevoir la possibilité d'être admis dans la classe de composition de ce maître, dont les doctrines constituaient pour ses disciples une sorte de religion. Berlioz, initié par son ami Gerono, devint bientôt un des plus fervents adeptes du savant professeur. Et il ne se doutait guère qu'il devait brûler quelques années plus tard ce qu'il adorait alors « avec une foi sincère. » « Je suis loin de manquer de reconnaissance, dit-il, pour cet excellent et digne homme, qui entoura mes pas dans la carrière de tant de bienveillance, et m'a, jusqu'à la fin de sa vie, témoigné une véritable affection. Mais combien de temps j'ai perdu à étudier ses théories antédiluviennes, à les mettre en pratique et à les désapprouver ensuite, en recom-

mençant de fond en comble mon éducation !... »

Bien que Berlioz suivît les leçons de Lesueur, il ne comptait pas parmi les élèves du Conservatoire, où il entra cependant un peu plus tard, grâce à la recommandation pressante de son maître auprès de Cherubini. Dans l'intervalle, il avait sollicité, sans l'obtenir, un livret d'opéra d'Andrieux. L'aimable vieillard, s'excusant sur son grand âge, lui écrivit une lettre charmante, affectueuse, et vint lui-même la lui apporter. « Ah! moi aussi, lui dit-il en le quittant, j'ai été dans ma jeunesse un amateur de musique. J'étais enragé picciniste!... et gluckiste donc ! » Berlioz s'adressa alors « modestement » à son ami Gerono, « qui se piquait un peu de poésie », et le pria de lui *dramatiser* l'*Estelle* de Florian. Ses souvenirs de Meylan l'avaient guidé dans le choix de ce sujet. « Souvenirs impuissants! dit-il : car ma partition fut aussi ridicule, pour ne pas dire plus, que la pièce et les vers de Gerono. » La couleur « rose tendre » n'était pas la sienne. Il fut plus heureux en s'inspirant du drame de Saurin : *Beverley* ou le *Joueur*, auquel il emprunta une grande scène fort sombre, qu'il écrivit pour voix de basse et orchestre. Le Théâtre-Français annonçait, au bénéfice de Talma, une représentation où figurait *Athalie* avec les chœurs de Gossec. Berlioz pensa que l'occasion était favorable pour faire exécuter son œuvre, et qu'il pourrait s'assurer du même coup la protection du grand tragédien et le concours de Dérivis. Mais, au moment d'entrer chez Talma, son cœur battit avec une telle violence, « l'idée de voir Néron face à face » le troubla si

fort, qu'il n'osa pas aller plus avant et renonça à son projet.

Un peu plus tard, M. Masson, maître de chapelle de Saint-Roch, lui proposa de composer une messe qui serait exécutée solennellement dans cette église, et dont il se chargeait de faire copier les parties par les enfants de chœur. Le jour de la première répétition, tant de musiciens manquèrent à l'orchestre, les choristes étaient en si petit nombre et il y avait tant de fautes dans les parties, que Berlioz dut renoncer à la réalisation de son rêve. D'ailleurs, les quelques fragments de sa messe qu'il avait pu entendre l'avaient suffisamment édifié sur le peu de valeur de cette composition, et il prit le sage parti de la refaire presque entièrement. Pendant qu'il y travaillait, des nouvelles peu encourageantes lui arrivèrent de la Côte-Saint-André, où l'on continuait à douter de plus en plus et de sa fidélité aux promesses qu'il avait faites et de sa « prétendue vocation. » Il n'en persista pas moins; et, quand sa seconde messe fut composée, il la copia lui-même, « ne pouvant, faute d'argent, employer des copistes de profession. » Berlioz savait par expérience à quel chiffre mesquin il convenait de réduire les *masses* musicales du maître de chapelle de Saint-Roch: aussi prit-il la résolution de réunir lui-même les artistes dont il avait besoin. Le plus difficile n'était pas de les réunir, mais de les payer. Où trouver de l'argent? C'est douze cents francs qu'il lui fallait. Son ami Humbert Ferrand « conçut la pensée passablement hardie » de lui faire écrire à M. de Chateaubriand,

« comme au seul homme capable de comprendre et d'accueillir une telle demande », pour le prier de lui avancer cette somme.

Voici ce que l'auteur de *René* lui répondit :

« Vous me demandez douze cents francs, Monsieur : je ne les ai pas ; je vous les enverrais si je les avais. Je n'ai aucun moyen de vous servir auprès des ministres. Je prends, Monsieur, une vive part à vos peines. J'aime les arts et honore les artistes ; mais les épreuves où le talent est mis quelquefois le font triompher, et le jour du succès dédommage de tout ce qu'on a souffert.

« Recevez, etc. »

Berlioz avait du moins gagné à sa démarche auprès de l'illustre écrivain un autographe précieux.

Ce que Chateaubriand ne put pas faire, un simple amateur de musique, qui lui non plus n'était pas riche, le fit. Il se nommait Augustin de Pons. Grâce à ce généreux Mécène, la messe de Berlioz put être « splendidement exécutée » dans l'église Saint-Roch, sous la direction de Valentino, devant un nombreux auditoire ; et, quelques années après, l'orchestre et les chœurs de l'Odéon ayant offert au jeune compositeur leur concours gratuit (heureuse époque !), on l'exécuta de nouveau dans l'église Saint-Eustache.

Mais il paraît que la seconde édition de cette messe ne valait pas mieux que la première. Berlioz en détacha le *Resurrexit* et brûla le reste « en compagnie de la scène de *Beverley*, pour laquelle, dit-il, ma passion s'était fort apaisée ; de l'opéra d'*Es-*

telle et d'un oratorio latin (*le Passage de la mer Rouge*), que je venais d'achever. Un froid coup d'œil d'inquisiteur m'avait fait reconnaître des droits incontestables à figurer dans cet auto-da-fé. »

Pendant une de ses fréquentes visites à la bibliothèque du Conservatoire, où il allait étudier les partitions de Gluck, Berlioz avait joué à Cherubini un tour assez plaisant et qui a été souvent raconté. Il est probable que l'irascible directeur s'en serait souvenu en le revoyant. Fort heureusement, lorsque Lesueur eut obtenu que son élève de prédilection serait admis régulièrement dans sa classe, il ne fut point obligé de le présenter « au terrible auteur de *Médée*. »

Les élèves qui aspirent à prendre part au concours pour le grand prix de composition musicale sont soumis à une épreuve préliminaire. Cette épreuve, tentée une première fois par Berlioz, ne lui réussit point. Informé de cet échec, son père l'avertit que, s'il persistait à rester à Paris, il lui retirerait sa pension. En vain Lesueur essaya-t-il de plaider en faveur de son protégé. Tout fut inutile. Berlioz, obligé de se soumettre « momentanément », retourna à la Côte. A peine y fut-il arrivé, il tomba dans une mélancolie profonde, « ne mangeant plus et passant une partie de ses journées à errer dans les champs et les bois. » Un matin son père vint le réveiller de bonne heure. « J'ai pris mon parti, lui dit-il:... je consens à te laisser étudier la musique à Paris,... mais pour quelque temps seulement; et si, après de nouvelles épreu-

ves, elles ne te sont pas favorables, tu me rendras bien la justice de déclarer que j'ai fait tout ce qu'il y avait de raisonnable à faire, et tu te décideras, je suppose, à prendre une autre voie... » Le père s'était laissé fléchir, la mère ne céda pas : ses idées religieuses, fort exaltées, lui faisaient considérer la carrière des arts « qui de près ou de loin se rattachent au théâtre » comme une carrière qui mène tout droit en enfer. Berlioz partit quand même, mais il partit chargé de la malédiction de sa mère.

Le voilà revenu à Paris, rentré dans la classe de Lesueur, et suivant en même temps le cours de contre-point et de fugue de Reicha. Son ami de Pons, qui devait quelques années plus tard se ruiner complétement et finir d'une façon misérable, avait déjà perdu la plus grande partie de son avoir; il fallait songer à le rembourser. Berlioz donna des leçons, dont le prix s'ajouta aux économies qu'il faisait sur sa dépense personnelle. Au bout de quelques mois, il était parvenu à mettre de côté six cents francs, la moitié de sa dette. Soit que de Pons eût été informé des privations que s'imposait Berlioz; soit que, sa position de fortune devenant de plus en plus précaire, il fût conseillé par un pressant besoin d'argent; sans calculer les suites que pouvait avoir une pareille démarche, il écrivit au père de Berlioz une lettre dans laquelle « il l'instruisait de tout et réclamait les six cents francs qui lui restaient encore dus. » Le moment était d'autant plus mal choisi, que le père de Berlioz se repentait déjà de sa condescendance : les progrès

de son fils ne lui semblaient pas assez rapides; la célébrité était trop lente à venir. Les six cents francs furent remboursés, mais du même coup Berlioz perdit sa pension.

Il travaillait alors à la composition d'un grand opéra : *les Francs-Juges*, dont le poëme lui avait été fourni par un de ses amis les plus chers, M. Humbert Ferrand. De cet ouvrage, refusé par l'Académie royale de Musique, il n'est resté que l'ouverture. Une scène héroïque avec chœurs, *la Révolution grecque*, sujet plein d'actualité alors, et qu'il tenait du même collaborateur, ne trouva pas un meilleur accueil auprès du directeur général de la musique de l'Opéra, Rodolphe Kreutzer, malgré la recommandation du surintendant des beaux-arts, M. de la Rochefoucauld, et celle de Lesueur. Une explication assez vive eut même lieu à ce propos entre Lesueur et Kreutzer. « Celui-ci, poussé à bout par mon maître, dit Berlioz, finit par lui répondre, sans déguiser sa mauvaise humeur : « Eh! « pardieu! que deviendrions-nous si nous aidions « ainsi les jeunes gens?... »

Abandonné de sa famille et ne pouvant subsister avec le produit de quelques leçons payées un franc le cachet, Berlioz prit le parti d'entrer au théâtre des Nouveautés en qualité de choriste. Cette place, il l'obtient au concours, et il avoue lui-même que ses concurrents n'étaient pas bien redoutables. « L'examen des prétendants devait avoir lieu dans la salle des Francs-Maçons de la rue de Grenelle-Saint-Honoré. Je m'y rendis. Cinq ou six pauvres diables comme moi attendaient déjà leurs

juges dans un silence plein d'anxiété. Je trouvai parmi eux un tisserand, un forgeron, un acteur congédié d'un petit théâtre de boulevard et un chantre de l'église Saint-Eustache... Mes parents..., dit-il un peu plus loin, n'ont connu ma *carrière dramatique* que sept ou huit ans après qu'elle fut terminée, en lisant des notices biographiques publiées sur moi dans divers journaux. »

L'époque du concours de l'Institut étant revenue, Berlioz s'y présenta de nouveau. Cette fois il fut admis. Le sujet de la cantate était : *Orphée déchiré par les bacchantes.* Il paraît que certaines parties présentaient d'assez grandes difficultés d'exécution : le pianiste chargé d'accompagner ne put se tirer de la bacchanale, et les membres du jury déclarèrent l'ouvrage *inexécutable.* Berlioz en fit une maladie, et faillit mourir faute de soins. Heureusement une bonne nouvelle hâta sa guérison : sa pension lui était rendue. Le théâtre des Nouveautés allait perdre son meilleur choriste.

Une Compagnie anglaise, dont faisait partie Henriette Smithson, la grande tragédienne, venait d'arriver à Paris. Elle donnait ses représentations à l'Odéon. Berlioz vit Mlle Smithson pour la première fois dans le rôle d'Ophélia, et en devint éperdument amoureux. Cette passion nouvelle était un premier dérivatif à l'amour platonique que son cœur pourtant ne répudia jamais, et dont la douce lueur éclairait encore les derniers instants de sa vie. Berlioz s'était initié par lui-même aux sublimes beautés des partitions de Gluck; Hen-

riette Smithson lui révéla le génie de Shakespeare. « L'effet de son prodigieux talent ou plutôt de son génie dramatique sur mon imagination et sur mon cœur n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poëte dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus. » Et cependant il ajoute: « Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques... et la pitoyable mesquinerie de notre vieille poétique de pédagogues et de Frères ignorantins. Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant, et qu'il fallait me lever et marcher.» Et il marcha en effet, mais comme un homme troublé par l'ivresse, errant au hasard « dans les rues de Paris et dans les plaines des environs. » Ses nuits étaient sans sommeil, il avait perdu le goût de ses études favorites, et, pendant ces longues excursions qui fatiguaient son corps sans lui procurer les douceurs du repos, « il avait l'air (c'est là une de ces heureuses expressions qui lui sont familières) d'être à la recherche de son âme. »

Un jour, en rentrant chez lui, il trouva ouvert sur sa table le volume des *Mélodies irlandaises*, de Thomas Moore; ses yeux s'arrêtèrent sur celle qui commence ainsi : « *Quand celui qui t'adore* » (*when he who adore thee*). Et, prenant la plume, il écrivit « tout d'un trait » la musique de ce « déchirant adieu » qui, sous le titre d'*Elégie*, figure dans son

recueil intitulé : *Irlande*. « Si jamais cette élégie, dit-il, est connue en Angleterre et en Allemagne, elle y trouvera peut-être quelques rares sympathies: les cœurs déchirés s'y reconnaîtront. Un tel morceau est incompréhensible pour la plupart des Français, et absurde et insensé pour les Italiens. » Berlioz, on le voit, n'était pas toujours absolu dans ses dédains, et savait ménager à l'occasion l'amour-propre de ses compatriotes. La veille, il avait vu *Hamlet;* le lendemain, on afficha *Roméo et Juliette*, et, si forte qu'eût été la secousse qu'il avait éprouvée la première fois, il retourna à l'Odéon. Cette page dans laquelle il raconte ses brûlantes émotions, sa fièvre, ses éblouissements, est une des plus belles pages de son livre. Il ne savait pas alors un seul mot d'anglais, et n'entrevoyait Shakspeare qu'à travers les brouillards de la traduction de Letourneur... « Mais, ajoute-t-il, le jeu des acteurs, celui de l'actrice surtout, la succession des scènes, la pantomime et l'accent des voix signifiaient pour moi davantage, et m'imprégnaient des idées et des passions shakespeariennes mille fois plus que les mots de ma pâle et infidèle traduction. »

L'enthousiasme du public parisien pour la *fair Ophelia* tenait du délire ; les journaux publiaient chaque jour quelque nouveau dithyrambe en l'honneur de la célèbre artiste, et Berlioz gémissait en comparant « l'éclat de cette gloire » à sa triste obscurité. Lui aussi voulut être célèbre, et « par un effort suprême faire rayonner jusqu'à elle » son nom encore inconnu. Alors il tenta ce que nul

compositeur en France n'avait encore tenté. « J'osai entreprendre, dit-il, de donner au Conservatoire un grand concert composé exclusivement de mes œuvres. » Trois choses lui étaient nécessaires pour y parvenir : copier sa musique lui-même, obtenir la salle et s'assurer le concours gratuit de l'orchestre. Aujourd'hui, vouloir faire réusir une pareille entreprise, ne serait-ce pas tenter l'impossible ? Berlioz trouva, fort heureusement, un bienveillant appui auprès du surintendant des beaux-arts, M. Sosthènes de la Rochefoucauld; il employa chaque jour seize heures sur vingt-quatre à copier les parties séparées d'orchestre et de chœur ; un grand nombre de musiciens appartenant à l'Opéra, à l'Odéon et au théâtre des Nouveautés répondirent à l'appel du jeune et audacieux compositeur. En apprenant que Berlioz avait obtenu l'autorisation de disposer de la salle du Conservatoire, Cherubini entra en fureur, et refusa de se conformer à la décision du surintendant des beaux-arts. Mais celui-ci tint bon, et l'irascible directeur du Conservatoire dut céder. Sa conversation avec Berlioz est amusante comme une scène de vaudeville.

— « Mais qué zé vous dis qué zé né veux pas qué vous donniez cé concert. Tout lé monde est à la campagne, et vous né férez pas dé récette.

— « Je ne compte pas y gagner. Ce concert n'a pour but que de me faire connaître.

— « Il n'y a pas dé nécessité qu'on vous connaisse.... »

Ce mot-là est d'une naïveté admirable, et ne le

cède en rien à celui de Kreutzer que j'ai cité plus haut.

Berlioz avait inscrit sur son programme les ouvertures de *Waverley* et des *Francs-Juges*, un air et un trio avec chœur des *Francs-Juges*, la *Scène héroïque grecque* et sa cantate, *la Mort d'Orphée*.

L'idée d'en appeler au public du jugement porté sur cet ouvrage par MM. les musiciens de l'Institut paraissait à Cherubini une insulte à l'Académie. « C'est une simple expérience, Monsieur, lui répondit Berlioz : si, comme il est probable, l'Académie a eu raison de déclarer ma partition inexécutable, il est clair qu'on ne l'exécutera pas ; si, au contraire, elle s'est trompée, on dira que j'ai profité de ses avis, et que, depuis le concours, j'ai corrigé l'ouvrage. » Mais, quelques lignes plus bas, le secret de sa pensée lui échappe. L'exécution de *la Mort d'Orphée*, dont plusieurs parties avaient été chaleureusement applaudies par l'orchestre à la répétition générale, ne put avoir lieu par suite d'un enrouement de M. Alexis Dupont. Et, ajoute Berlioz, « je fus ainsi privé de la satisfaction de mettre sur mon programme *la Mort d'Orphée*, scène lyrique déclarée inexécutable par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, et exécutée le..... mai 1828. »

Malgré les éloges donnés par plusieurs journaux au jeune compositeur, son but ne fut point atteint : miss Smithson n'entendit même pas parler de ce concert.

Le chapitre dans lequel Berlioz raconte ses premières armes dans la critique musicale est inti-

tulé : *Fatalité! — Je deviens critique.* Son ami Humbert Ferrand le présente à M. de Carné, l'un des fondateurs de la *Revue européenne;* et, quelque peu de confiance qu'il eût en son talent d'écrivain, il se décida pourtant à publier sur Gluck, Spontini et Beethoven, des articles dans lesquels il donnait un libre cours à son admiration pour les œuvres de ces illustres maîtres, articles qu'il retoucha « d'après les observations de M. de Carné, et qui furent accueillis avec indulgence. Je commençai ainsi, ajoute-t-il, à connaître les difficultés de cette tâche dangereuse, qui a pris avec le temps une importance si grande et si déplorable dans ma vie. On verra comment il m'est devenu impossible de m'y soustraire et les influences diverses qu'elle a exercées sur ma carrière d'artiste en France et ailleurs. » C'est seulement à son retour d'Italie que Berlioz entre au *Journal des Débats*, dont le feuilleton musical était devenu vacant par la retraite de Castil-Blaze. Il avait collaboré successivement à la *Revue européenne*, à *l'Europe littéraire*, au *Monde dramatique*, au *Correspondant* et à la *Gazette musicale*, où ce fut une nouvelle pleine d'humour et de gaieté, intitulé : *Rubini à Calais*, qui fixa sur lui le choix de M. Armand Bertin. Le succès qu'ont obtenu pendant plus de trente ans les feuilletons de Berlioz, l'autorité dont il jouissait comme critique, l'estime et l'affection que lui témoignaient les directeurs du *Journal des Débats*, n'ont jamais pu diminuer son aversion pour un genre de travail qui l'obligeait à tant de fatigue, à tant de concessions, à tant de ménagements. « Je ne puis, dit-il, entendre annoncer une

première représentation à l'un de nos théâtres lyriques sans éprouver un malaise qui augmente jusqu'à ce que mon feuilleton soit terminé. » Et quelques lignes plus bas : « La violence que je me fais pour louer certains ouvrages est telle, que la vérité suinte à travers mes lignes, comme sous les efforts extraordinaires de la presse hydraulique l'eau suinte à travers le fer de l'instrument. » En maintes occasions pourtant, il ne prit nul souci de déguiser sa pensée, et sur certains artistes, aussi bien que sur certaines œuvres, il exprima son opinion sans détours et sans ménagements. Les petites vanités blessées, tout comme les grandes, pardonnent rarement. Berlioz s'est fait avec sa plume des ennemis irréconciliables; peu d'artistes parmi ceux qu'il n'a point épargnés ont su lui tenir compte de la sincérité de ses convictions.

Au mois de juin de l'année 1828, il se présenta pour la troisième fois au concours de l'Institut et obtint le second prix. C'était un acheminemen vers le premier prix, qu'il espérait bien obtenir l'année suivante. Mais, l'année suivante, l'Institut ne décerna pas de premier prix. La cantate de Berlioz, bien qu'elle fût jugée la meilleure, n'était point ce que doit être un exercice académique, d'où les formes nouvelles, les rhythmes étranges et les harmonies imprévues étaient encore plus sévèrement bannis à cette époque qu'ils ne le sont aujourd'hui. Le sujet de la cantate était : *Cléopâtre après la bataille d'Actium.* « La reine d'Égypte, avant de consommer son suicide, adressait aux ombres des Pharaons une invocation pleine d'une

religieuse terreur, leur demandant si elle, reine dissolue et criminelle, pourrait être admise dans un des tombeaux géants élevés aux mânes des souverains illustres par la gloire et par la vertu. » Ce morceau, d'un grand caractère et d'un grand effet, est devenu plus tard le *chœur d'ombres* (en unissons et octaves) du monodrame lyrique de *Lélio*.

A propos des concours de l'Institut et de leur organisation, Berlioz donne dans ses *Mémoires* un résumé de tout ce qu'il écrivit dans différents journaux sur cet intéressant sujet. Bien que les choses soient complétement changées aujourd'hui, on n'en lira pas moins avec plaisir ce curieux chapitre, ainsi que les piquantes révélations du père Pingard (le vieil huissier de l'Institut), consignées dans le chapitre suivant.

C'est au bruit du canon de la révolution de Juillet que Berlioz composa les dernières pages de sa cantate de *Sardanapale*, qui lui valut enfin le laurier académique et l'envoya à Rome. Malgré les pressantes sollicitations qu'il adressa au ministre de l'intérieur pour être dispensé de faire ce voyage, il fut obligé de partir. Mais, avant de quitter Paris, il organisa un second concert, dans lequel il fit entendre sa *Symphonie fantastique* et la cantate couronnée, dont le dénoûment, c'est-à-dire l'écroulement final, avait causé un si grand effroi à Mme Malibran, le jour de la distribution des prix. « Cinq cent mille malédictions sur les musiciens qui ne comptent pas leurs pauses ! ! ! Une partie de cor, raconte Berlioz, donnait dans ma partition la réplique aux timbales, les timbales la donnaient aux

cymbales, celles-ci à la grosse caisse, et le premier coup de la grosse caisse amenait l'explosion finale ! Mon damné cor ne fait pas sa note ; les timbales, ne l'entendant pas, n'ont garde de partir ; par suite, les cymbales et la grosse caisse se taisent aussi : rien ne part ! rien ! ! !... Les violons et les basses continuent seuls leur impuissant tremolo : point d'explosion ! un incendie qui s'éteint sans avoir éclaté, un effet ridicule au lieu de l'écroulement tant annoncé : *ridiculus mus !*..... Un cri d'horreur s'échappa de ma poitrine haletante ; je lançai ma partition à travers l'orchestre, je renversai deux pupitres ; Mme Malibran (elle était là en simple spectatrice) fit un bond en arrière, comme si une mine venait soudain d'éclater à ses pieds ; tout fut en rumeur, et l'orchestre, et les académiciens scandalisés, et les auditeurs mystifiés, et les amis de l'auteur indignés. Ce fut encore une catastrophe musicale et plus cruelle qu'aucune de celles que j'avais éprouvées précédemment..... Si elle eût au moins été pour moi la dernière ! »

Liszt, qui assistait au second concert de Berlioz, « se fit remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations. » Cette fois la cantate fut bien rendue, « l'incendie s'alluma, l'écroulement eut lieu ; le succès fut très-grand. » Cherubini passait devant la salle des concerts au moment où le public y entrait. Prévenu déjà de l'effet qu'avait produit à la répétition générale *l'abominable* symphonie, il répondit à quelqu'un qui l'engageait à venir entendre la nouvelle composition de Berlioz : « Zé

n'ai pas bésoin d'aller savoir comment il né faut faut pas faire ! » Au bout de quelques jours cependant, il fit appeler Berlioz, et lui dit : « Vous allez partir pour l'Italie... mais il mé semble qué, qué, qué vous deviez venir mé faire une visite. On — on — né sort pas d'ici comme d'une écurie..... » Berlioz fut sur le point de lui répondre : « Pourquoi non, puisqu'on nous y traite comme des chevaux ? » Mais il eut le bon sens de se contenir, et d'assurer même à l'aimable directeur du Conservatoire qu'il n'avait jamais eu la pensée de quitter Paris sans venir prendre congé de lui et le remercier de ses bontés.

L'usage était, avant ces dernières années, que les cinq ou six nouveaux lauréats se réunissent pour faire le voyage de Paris à Rome à petites journées, conduits par un voiturier qui se chargeait, moyennant une somme assez modique, d'amener en Italie « sa cargaison de grands hommes en les entassant dans une lourde carriole, ni plus ni moins que des bourgeois du Marais. » Le voyage était long, mais n'en était pas moins amusant et fécond en incidents de tout genre. Berlioz, par un enchaînement de circonstances diverses, ne put se mettre en route qu'au mois de janvier, et partit seul. Il s'arrêta quelques semaines à la Côte-Saint-André, où ses parents, tout fiers de son succès académique, lui firent le meilleur accueil, puis s'embarqua à Marseille sur un brick sarde qui se rendait à Livourne, essuya dans le golfe de la Spezzia une épouvantable tempête, fit la connaissance à bord d'une demi-douzaine de conspira-

teurs italiens qui devaient partager le sort du brave et malheureux Menotti, et resta plusieurs jours à Florence, retenu par les formalités de son passe-port. Un matin, son *vetturino* lui dit d'un air nonchalant : *Ecco Roma, Signore*, et lui montra du doigt la croix de Saint-Pierre. « Je ne saurais exprimer, dit Berlioz, le trouble, le saisissement que me causa l'aspect lointain de la ville éternelle, au milieu de cette immense plaine nue et désolée... Tout à mes yeux devint grand, poétique, sublime ; l'imposante majesté de la *piazza del Popolo*, par laquelle on entre dans Rome en venant de France, vint encore, quelque temps après, augmenter ma religieuse émotion, et j'étais tout rêveur quand les chevaux, dont j'avais cessé de maudire la lenteur, s'arrêtèrent devant un palais de noble et sévère apparence : c'était l'Académie. » On a vu par quelles péripéties avait dû passer Berlioz avant d'y arriver ; la route est plus facile aujourd'hui, et le trajet se fait plus rapidement.

L'heure du dîner venait de sonner : le couvert était mis dans la grande salle du réfectoire de la villa Médicis, lorsque Berlioz y fit son entrée. Suivant l'antique usage, les pensionnaires saluèrent le nouveau venu par des plaisanteries au gros sel, des coq-à-l'âne, des calembours, et ils le tutoyèrent. Le soir même, Berlioz fut présenté au directeur de l'École, M. Horace Vernet, puis suivit ses camarades au « fameux café Greco », où il fit la connaissance de Félix Mendelssohn.

Au bout de trois semaines d'une existence toute nouvelle pour lui, Berlioz, n'ayant pas trouvé à

Rome des lettres qui auraient dû l'y précéder de plusieurs jours, prit la résolution de retourner à Paris. Le silence d'une personne aimée lui causait une inquiétude mortelle : malgré les remontrances amicales de M. Horace Vernet et la perspective d'être rayé de la liste des pensionnaires de l'Académie, il partit. A Florence, il trouva les lettres attendues. « Le paquet qu'on me présenta, dit-il, contenait une épître d'une impudence si extraordinaire et si blessante pour un homme de l'âge et du caractère que j'avais alors, qu'il se passa soudain en moi quelque chose d'affreux. Il s'agissait de voler à Paris, où j'avais à tuer deux femmes coupables et un innocent, » c'est-à-dire la mère, la fille... et le mari. Cette triple exécution, qui devait naturellement être suivie d'un suicide, exigeait de grandes précautions pour être menée à bonne fin. « On devait, à Paris, redouter mon retour, ajoute Berlioz : on me connaissait... » Et, pour n'être pas reconnu, il songea à s'affubler d'un déguisement. Qu'on se figure Berlioz, à vingt-huit ans, avec ses longs cheveux roux et son nez d'aigle, essayant chez une modiste de Florence un costume de femme de chambre. A Gênes, il s'aperçoit qu'il a oublié ses atours dans une auberge de village. « Feux et tonnerre ! s'écria-t-il, ne semble-t-il pas qu'un bon ange maudit veuille m'empêcher d'exécuter mon projet ? c'est ce que nous verrons ! » En quelques heures on lui fabrique un habillement complet ; mais ne voilà-t-il pas la police sarde qui s'avise, sur l'inspection de son passeport, de le prendre pour un émissaire de la révo-

lution de Juillet, pour un carbonaro, pour un conspirateur, pour un libérateur, de refuser de viser ledit passe-port pour Turin et de lui enjoindre de passer par Nice !... « Eh ! mon Dieu, visez pour Nice, qu'est-ce que cela me fait ? je passerai par l'enfer si vous voulez, pourvu que je passe ! » Après la description de cette scène plus burlesque peut-être que dramatique, Berlioz écrit les lignes suivantes en manière de correctif :

« Lequel des deux était le plus splendidement niais, de la police, qui ne voyait dans tous les Français que des missionnaires de la révolution, ou de moi, qui me croyais obligé de ne pas mettre le pied dans Paris sans être déguisé en femme, comme si tout le monde, en me reconnaissant, eût dû lire sur mon front le projet qui m'y ramenait, ou comme si, en me cachant vingt-quatre heures dans un hôtel, je n'eusse pas dû trouver cinquante marchandes de modes pour une, capables de me fagoter à merveille ? Les gens passionnés sont charmants : ils s'imaginent tous que le monde entier est préoccupé de leur passion, quelle qu'elle soit, et ils mettent une bonne foi vraiment édifiante à se conformer à cette opinion. »

Berlioz prit la route de Nice. Du haut de la Corniche, au milieu du silence de la nuit, il entendait les sourds râlements de la mer, qui étaient comme l'écho des agitations de son âme. D'un bond il voulut s'élancer au fond de l'abîme. Une pensée le retint pourtant : l'instinct de sa conservation personnelle ne l'avait point abandonné. « L'intermittence existait, il fallait le reconnaître ;

il y avait lutte entre la vie et la mort... Dès que je m'en fus aperçu, ajoute-t-il, je fis ce raisonnement, qui ne me sembla point trop saugrenu, vu le temps et le lieu : Si je profitais du bon moment (le bon moment était celui où la vie venait coqueter avec moi : j'allais me rendre, on le voit) ; si je profitais, dis-je, du bon moment pour me cramponner de quelque façon et m'appuyer sur quelque chose, afin de mieux résister au retour du mauvais, peut-être viendrais-je à bout de prendre une résolution... vitale ? Voyons donc ! » Le *vetturino* qui le conduisait venait de s'arrêter dans le petit village de Vintimille pour changer de chevaux. Berlioz demande au conducteur le temps d'écrire une lettre, entre dans un café, prend un chiffon de papier et écrit au directeur de l'Académie de Rome *de vouloir bien le conserver sur la liste des pensionnaires, s'il n'en était pas rayé ; qu'il n'avait pas encore enfreint le règlement, et qu'il s'engageait sur l'honneur à ne pas passer la frontière d'Italie jusqu'à ce que sa réponse lui fût parvenue à Nice, où il allait l'attendre.* La réponse de M. Horace Vernet arriva quelques jours après, si bienveillante, si amicale, si paternelle, que Berlioz en fut profondément touché. « Ce grand artiste, sans connaître le sujet de mon trouble, me donnait des conseils qui s'y appliquaient on ne peut mieux : il m'indiquait le travail et l'amour de l'art comme les deux remèdes souverains contre les tourmentes morales ; il m'annonçait que mon nom était resté sur la liste des pensionnaires, que le ministre ne serait pas instruit de mon équipée, et que je pou-

vais revenir à Rome, où l'on me recevrait à bras ouverts. »

Pendant les vingt jours que Berlioz passa à Nice, il composa l'ouverture du *Roi Lear;* et, après quelques nouvelles difficultés, bien vite aplanies, du reste, avec la police sarde, il retourna à la villa Médicis, le cœur léger et plein *d'allegria*, et bien vivant et bien guéri.

C'est ainsi qu'une fois encore *on a vu des pistolets chargés qui ne sont pas partis.* Les trois victimes désignées par Berlioz ne se doutèrent même pas du rôle qu'elles devaient jouer dans cette *petite comédie* si habilement préparée. « Elle avait pourtant, dit-il, un certain intérêt, et c'est vraiment dommage qu'elle n'ait pas été représentée. »

Avant de rentrer à l'Académie, Berlioz s'arrêta plusieurs jours à Gênes, où il vit représenter l'*Agnese* de Paër, et à Florence, où il assista à une représentation du *Roméo et Juliette* (*I Montecchi ed i Capuletti*) de Bellini. Il y entendit aussi *la Vestale* de Pacini. Dans ces deux derniers ouvrages, le rôle de Roméo et celui de Licinius sont chantés par des voix de contralto. « Pour la troisième ou quatrième fois, après Zingarelli et Vaccaï, dit Berlioz, écrire encore Roméo pour une femme!... Mais, au nom de Dieu, est-il donc décidé que l'amant de Juliette doit paraître dépourvu des attributs de la virilité? Est-il un enfant celui qui, en trois passes, perce le cœur du *furieux Tibalt, le héros de l'escrime?...* » On peut juger de l'effet que produisirent sur l'enthousiaste passionné de Shakspeare, sur le futur compositeur de l'admirable symphonie de *Roméo*

et Juliette, le médiocre libretto de Félix Romani et les pâles inspirations de Bellini. Quant à la partition de Pacini, qui n'a de commun avec celle de Spontini que le titre, Berlioz ne put l'entendre jusqu'au bout. Après quelques instants d'une pénible attention, il s'écria, comme Hamlet : « Ceci est de l'absinthe ! » Et, ne se sentant pas capable d'en avaler davantage, il partit au milieu du second acte. A l'église comme au théâtre, à Rome comme à Florence, la musique religieuse et la musique profane lui arrachent la même plainte, le même cri : « Pauvre Italie !... »

Bien que la meilleure manière de faire connaître l'intérêt et le style d'un livre soit d'en donner des extraits, je ne veux pas déflorer par des citations tronquées les pages spirituelles et pleines de pittoresques descriptions, si colorées, si vivantes, si poétiques, que Berlioz consacre à son séjour en Italie, à ses excursions pédestres dans la campagne de Rome, dans les environs de Naples et à travers les Abruzzes. Cette partie de son livre n'est pas d'ailleurs tout à fait inédite; il en est de même des lettres qu'il écrivit d'Allemagne à Liszt, à Stephen Heller, à Mlle Louise Bertin, à Henri Heine, à M. Humbert Ferrand et à quelques autres de ses amis.

Tout ce que Berlioz composa à la villa Médicis se borne à trois ou quatre morceaux : une ouverture de *Rob-Roy*, « longuement diffuse, dit-il, exécutée à Paris un an après, fort mal accueillie du public, que je brûlai le même jour en sortant du concert; la *Scène aux champs* de ma *Symphonie*

fantastique, que je refis presque entièrement en vaguant dans la villa Borghèse ; *le Chant du bonheur*, de mon monodrame *Lelio*, que je rêvai, perfidement bercé par mon ennemi intime, le vent du sud, sur les buis touffus et taillés en murailles de notre classique jardin ; et enfin cette mélodie qui a nom *la Captive*, et dont j'étais fort loin, en l'écrivant, de prévoir la fortune. Encore me trompé-je en disant qu'elle fut composée à Rome, car c'est de Subiaco qu'elle est datée. » Cette mélodie était devenue le refrain favori des hôtes de la villa Médicis, et M. Horace Vernet, qui en était obsédé, dit un jour à Berlioz : « Ah çà ! quand vous retournerez dans les montagnes, j'espère bien que vous n'en rapporterez pas d'autres chansons, car votre *Captive* commence à me rendre le séjour de la ville fort désagréable ; on ne peut faire un pas dans le palais, dans le jardin, dans le bois, sur la terrasse, dans les corridors, sans entendre chanter, ou ronfler, ou grogner : *Le long du mur sombre... Le Sabre du spahi... Je ne suis pas Tartare... L'Eunuque noir*, etc., etc... C'est à en devenir fou. » Mentionnons encore, pour clore cette liste fort courte des « productions romaines » d'Hector Berlioz, une méditation religieuse à six voix avec accompagnement d'orchestre, sur la traduction en prose d'une poésie de Thomas Moore (*Ce monde entier n'est qu'une ombre fugitive*), et qui, dans le recueil de mélodies du maître, est intitulée *Tristia*. Quant au *Resurrexit* à grand orchestre avec chœurs que Berlioz envoya de Rome pour obéir au règlement et dans lequel MM. les académiciens de Paris trouvè-

rent un *progrès* très-remarquable, une *preuve* sensible de l'influence du séjour de Rome sur ses idées, et l'abandon complet de ses fâcheuses *tendances musicales*, c'est un fragment de la messe solennelle exécutée à Saint-Roch et à Saint-Eustache plusieurs années avant qu'il obtînt le prix de l'Institut. « Fiez-vous donc, ajoute Berlioz, qui en ce temps-là plaisantait les académiciens, ne songeant point encore à entrer à l'Académie, fiez-vous donc aux jugements des immortels ! »

Bien qu'il menât en Italie une vie active et un peu romanesque, entouré d'œuvres d'art aux beautés desquelles il n'était certes pas insensible, au milieu d'une nature admirable et qu'il admirait, Berlioz était depuis quelque temps en proie à une variété de spleen qu'il nomme le *mal de l'isolement* et à la définition duquel il consacre tout un chapitre. En revenant de Naples, ce mal prit un tel développement, que M. Horace Vernet dut consentir à lui laisser quitter Rome « six mois avant l'expiration de ses deux années. » Partout en Italie la musique lui manquait; allait-il la retrouver à Paris?

Ce fut le 12 mai 1832 qu'en descendant le mont Cenis il revit, parée de ses plus beaux atours de printemps, cette délicieuse vallée de Grésivaudan où serpente l'Isère, où s'étaient écoulées les plus belles heures de son enfance, où les premiers rêves passionnés étaient venus l'agiter. « Voilà, ajoute-t-il, le vieux rocher de Saint-Eynard... voilà le gracieux réduit où brille la *Stella Montis*... Là-bas, dans cette vapeur bleue, me sourit la mai-

son de mon grand-père. Toutes ces villas, cette riche verdure... ; c'est ravissant, c'est beau, il n'y a rien de pareil en Italie!... Mais mon élan de joie naïve fut brisé soudain par une douleur aiguë que je ressentis au cœur... il m'avait semblé entendre gronder Paris dans le lointain. »

Berlioz passa trois mois à la Côte-Saint-André et prit ensuite le chemin de la capitale, où trois autres mois devaient lui suffire à organiser un ou deux concerts, avant de faire le voyage d'Allemagne, « qui lui était imposé par le règlement. » Mlle Smithson était à Paris quand Berlioz y arriva : elle assista à son premier concert. Les allusions du monodrame de *Lelio*, seconde partie de l'*Épisode de la vie d'un artiste* (Lelio, c'était Berlioz), allèrent droit au cœur de la grande tragédienne. « Mon Dieu!... Juliette... Ophélie... je n'en puis plus douter, pensa miss Smithson, c'est de moi qu'il s'agit... Il m'aime toujours... » A partir de ce moment (elle en fit plus tard elle-même l'aveu à Berlioz), il lui sembla que la salle tournait; elle n'entendit plus rien et rentra chez elle comme une somnambule, sans avoir la conscience nette des réalités...

Mlle Smithson avait pris la direction du Théâtre Anglais, qui, trois ans auparavant, avait fait courir tout Paris; mais l'enthousiasme du public parisien s'était refroidi, et la pauvre artiste se trouvait dans la situation la plus précaire. Un cruel accident vint s'ajouter aux infidélités de la fortune : elle se cassa la jambe en descendant de voiture. Quand elle fut à peu près guérie et absolument ruinée, Berlioz l'épousa. Les ressources du jeune

ménage étant des plus modiques, les dettes s'accumulant chaque jour, il fallut songer aux premières nécessités d'une existence pleine de tourments et d'angoisses, tout éclairée qu'elle fût par les poétiques rayons de la lune de miel. On organisa au Théâtre-Italien, avec le concours de Liszt et de Mme Dorval, une représentation suivie d'un concert; mais le succès ne répondit pas aux espérances que Berlioz et sa femme en attendaient. Après la chute du rideau, Ophélia ne fut point rappelée, et à minuit précis la plupart des musiciens, autorisés par le règlement du Théâtre-Italien, quittèrent l'orchestre, laissant le programme inachevé. L'assemblée se leva désappointée; le concert en resta là. « Et, dit Berlioz, mes ennemis ne manquèrent pas de le tourner en ridicule, en ajoutant que ma musique *faisait fuir les musiciens.* »

L'auteur de la *Symphonie fantastique* prit peu de temps après une éclatante revanche. Cette fois il engagea, en le payant chèrement, un orchestre de premier ordre; et le concert, dont le programme était entièrement défrayé par les œuvres du jeune maître, eut lieu dans la salle du Conservatoire, sous la direction de M. Girard. Le succès fut complet: Berlioz était réhabilité. « Et pour comble de bonheur, nous dit-il, un homme, quand le public fut sorti, un homme à la longue chevelure, à l'œil perçant, à la figure étrange et ravagée, un possédé du génie, un colosse parmi les géants, que je n'avais jamais vu, et dont le premier aspect me troubla profondément, m'attendit seul dans la salle, m'arrêta au passage pour me serrer la main, m'ac-

cabla d'éloges brûlants qui m'incendièrent le cœur et la tête : *c'était Paganini!!...* »

Quelques semaines plus tard, Paganini, qui possédait entre autres instruments admirables un merveilleux alto de Stradivarius, vint demander à Berlioz d'écrire une composition avec orchestre, dans laquelle l'alto jouerait le rôle principal. Berlioz hésita d'abord ; mais, sur de nouvelles instances de Paganini, il imagina bientôt un plan qui lui sembla réaliser l'idée du grand virtuose. Le premier morceau était à peine écrit, que Paganini voulut le voir. A l'aspect des pauses que compte l'alto dans l'allégro : « Ce n'est pas cela, s'écria-t-il : je me tais trop longtemps là-dedans; il faut que je joue toujours. » — « Je l'avais bien dit, répondit Berlioz : c'est un *concerto d'alto* que vous voulez ; et vous seul, en ce cas, pouvez bien écrire pour vous. » Quelques jours après, Paganini partit pour Nice, souffrant déjà de l'affection du larynx dont il devait mourir.

Berlioz, sans plus s'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal, imagina d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes auxquelles l'alto se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre. L'impression qu'il avait ressentie à la lecture du poëme de lord Byron et les souvenirs que lui avaient laissés ses pérégrinations dans les Abruzzes lui donnèrent l'idée de la symphonie intitulée *Harold en Italie*, dont la première exécution au Conservatoire date du 23 novembre 1834. La fameuse marche des pèlerins fut redemandée ; ce

qui n'empêcha pas Berlioz, le lendemain du concert, de recevoir une lettre anonyme dans laquelle, après un déluge d'injures grossières, on lui reprochait *d'être assez dépourvu de courage pour ne pas se brûler la cervelle.*

Le ministre de l'intérieur l'avait dispensé du voyage en Allemagne, imposé par le règlement de l'Académie des beaux-arts. M. de Gasparin, arrivé au ministère en 1836, le chargea de composer une messe de *Requiem*, qui devait être exécutée aux frais de l'État le jour du service funèbre célébré tous les ans pour les victimes de la révolution de Juillet. En parlant des difficultés que rencontra l'exécution de *son Requiem* et des sentiments de dépit et de jalousie qu'en conçut Cherubini, Berlioz prête à Halévy un assez triste rôle, qui ne nous semble guère compatible avec le caractère si honorable, si élevé et si bienveillant de l'auteur de *la Juive*. Berlioz était d'une nature fort irritable et un peu soupçonneuse aussi. Il rencontra un soir Halévy au bureau du *Journal des Débats*, et l'entendit dire à M. Bertin le père que « Cherubini était extraordinairement affecté de ce qui arrivait, affecté au point d'en être malade au lit; qu'il venait, lui Halévy, prier M. Bertin d'user de son pouvoir pour faire obtenir, à titre de consolation, la croix de commandeur de la Légion d'honneur à l'illustre maître. » Eh bien ! je ne veux pas croire, avec Berlioz, que la démarche d'Halévy auprès du directeur du *Journal des Débats* pouvait avoir un autre but.

La *prise de tabac* d'Habeneck, au moment où éclata, dans le *Tuba mirum*, cette terrible fanfare

des instruments de cuivre, n'avait peut-être pas non plus l'intention malfaisante que lui attribue Berlioz. Ce pouvait être une simple distraction, mais une distraction de laquelle devait résulter une immense cacophonie dans l'orchestre, si Berlioz, placé derrière le chef qu'on lui avait imposé, ne s'était levé et armé du bâton du commandement assez à temps pour la prévenir. Quoi qu'il en soit de la démarche d'Halévy et de la prise de tabac d'Habeneck, le *Requiem* obtint un succès complet. J'allais oublier de dire que, comme il avait été décidé que la cérémonie funèbre des morts de Juillet, contrairement à l'usage, aurait lieu cette année sans musique, c'est dans l'église des Invalides, le 5 décembre 1837, en l'honneur du maréchal Damrémont et des braves tués sous les murs de Constantine, que fut exécuté, « devant les princes, les ministres, les députés, toute la presse française, les correspondants des presses étrangères et une foule immense », le *Requiem* d'Hector Berlioz.

Un emploi de professeur d'harmonie étant devenu vacant au Conservatoire, Berlioz le sollicita et l'eût sans doute obtenu, si Cherubini, qui convoitait cette même place pour un de ses protégés, n'avait décidé Berlioz à y renoncer. On le nomma plus tard bibliothécaire du Conservatoire, fonctions qu'il a conservées jusqu'à sa mort et dans lesquelles il a été remplacé par M. Félicien David. Mais, pendant que Berlioz était en Angleterre, la République ayant été proclamée en France, plusieurs dignes patriotes, à qui le titre et les appointements de bibliothécaire du Conservatoire sem-

blaient convenir, jugèrent à propos de les demander, en protestant qu'il ne fallait point les laisser à un homme qui faisait de si longues absences. « A mon retour de Londres, ajoute Berlioz, j'appris donc que j'allais être destitué. Heureusement Victor Hugo, alors représentant du peuple, jouissait à la Chambre d'une certaine autorité, malgré son génie; il intervint et me fit conserver ma modeste place. Ce fut à peu près vers le même temps que celle de directeur des Beaux-Arts fut occupée par M. Charles Blanc, honnête et savant ami des arts, frère du célèbre socialiste; en plusieurs occasions il me rendit service avec un chaleureux empressement. Je ne l'oublierai pas. » Aujourd'hui nous vivons comme en 1848 sous un gouvernement républicain : M. Charles Blanc est de nouveau à la tête de la direction des Beaux-Arts; mais M. Victor Hugo n'est plus représentant du peuple, et il y a toujours des gens qui sollicitent, sans vergogne, des places qui ne sont pas vacantes et qu'on ne leur offre pas.

Plus loin, Berlioz raconte les tortures qu'il eut à endurer pendant les trois mois d'études consacrés à sa partition de *Benvenuto Cellini*, et la chute aussi éclatante qu'imméritée de cet ouvrage : « Il y a quatorze ans, dit-il, que j'ai été ainsi traîné sur la claie à l'Opéra; je viens de relire avec soin et la plus froide impartialité ma pauvre partition, et je ne puis m'empêcher d'y rencontrer une variété d'idées, une verve impétueuse et un éclat de coloris musical que je ne retrouverai peut-être jamais, et qui méritaient un meilleur sort. »

Paganini assistait à la première représentation ; il en sortit navré et osa dire tout haut : « Si j'étais directeur de l'Opéra, j'engagerais aujourd'hui même ce jeune homme à m'écrire trois autres partitions, je lui en donnerais le prix d'avance et je ferais un marché d'or. » Paganini ignorait, en parlant ainsi, combien les usages français diffèrent des usages italiens en ce qui touche les relations des directeurs de théâtre avec les compositeurs.

Berlioz avait mis assez longtemps à écrire la musique de *Benvenuto :* forcé de consacrer la meilleure partie de son temps à des travaux qui le faisaient vivre, sans un ami qui lui vînt en aide, peut-être n'eût-il pas pu terminer sa partition pour l'époque désignée. Cet ami, « écrivain distingué, artiste lui-même, excellent cœur, digne et charmant homme », il le nomme en toutes lettres : c'est M. Ernest Legouvé.

Deux concerts qu'il donna dans la salle du Conservatoire consolèrent Berlioz de la chute de *Benvenuto.* Le lendemain du second concert, Paganini, qui la veille avait entendu pour la première fois la symphonie d'*Harold*, dont il avait été l'instigateur avant de quitter Paris, écrivit à Berlioz la fameuse lettre que l'on connaît et qui était accompagnée d'un don de vingt mille francs. Grâce à cet acte du grand artiste, dont la prodigalité était le moindre défaut, Berlioz, exempt de préoccupations, libre de tout souci, put se livrer à la composition de cette sublime symphonie de *Roméo et Juliette*, qui est assurément l'expression la plus complète, la plus saisissante, la plus poétique du génie de l'il-

lustre maître. Et Paganini, à qui elle est dédiée, ne l'a jamais entendue !...

En 1840, vers le mois de juillet, le gouvernement français voulut célébrer par de pompeuses cérémonies le dixième anniversaire de la révolution de Juillet et la translation des victimes « plus ou moins héroïques » des trois journées dans le monument qui venait de leur être élevé sur la place de la Bastille. M. de Rémusat, alors ministre de l'intérieur, était, comme son prédécesseur M. de Gasparin, un ami des arts, un amateur éclairé de la bonne musique : il demanda à Berlioz de composer, pour la circonstance, une symphonie d'un caractère funèbre et héroïque, dont il le laissait libre, d'ailleurs, de choisir la forme et les moyens d'exécution.

« Je crus que le plan le plus simple pour une œuvre pareille, dit Berlioz, serait le meilleur, et qu'une masse d'instruments à vent était seule convenable pour une symphonie destinée à être (la première fois au moins) entendue en plein air. Je voulus rappeler d'abord les combats des trois journées fameuses, au milieu des accents de deuil d'une marche à la fois terrible et désolée, qu'on exécutait pendant le trajet du cortége; faire entendre une sorte d'oraison funèbre ou d'adieu adressé aux morts illustres au moment de la descente des corps dans le tombeau monumental, et enfin chanter un hymne de gloire, l'apothéose, quand, la pierre scellée, le peuple n'aurait plus devant ses yeux que la haute colonne surmontée de la Liberté aux ailes étendues et s'élançant vers le ciel,

comme l'écho de ceux qui moururent pour elle. »

Berlioz ajouta ensuite à cette symphonie un orchestre d'instrumens à cordes et un chœur, qui, sans être obligés, en augmentaient néanmoins énormément l'effet. Le jour de la première exécution sur la place de la Bastille, où était réunie, sous la direction de l'auteur, une bande militaire de deux cents hommes, on n'entendit rien ou presque rien; mais, à la répétition générale, qui avait eu lieu la veille dans la salle Vivienne, le succès fut si grand, que l'entrepreneur des concerts institués dans cette salle engagea Berlioz pour quatre soirées, où la nouvelle symphonie figurait en première ligne « et qui rapportèrent beaucoup d'argent. » La marche de l'apothéose surtout, large et superbe inspiration, électrisait l'auditoire. C'est au sujet de cette symphonie, exécutée longtemps après dans la salle du Conservatoire avec les deux orchestres, mais sans le chœur, que Spontini écrivit à Berlioz une lettre commençant ainsi : « *Encore sous l'impression de votre ébranlante musique* », etc., etc.

Vers la fin de la même année (1840), Berlioz fit sa première excursion musicale hors de France; et c'est à Bruxelles, dans la salle de la *Grande Harmonie*, qu'il donna son premier concert à l'étranger. Sa femme, Henriette Smithson, était très-opposée à ce voyage. « Une jalousie folle et à laquelle, pendant longtemps, avoue-t-il, je n'avais donné aucun sujet, était au fond le motif de son opposition. « Il dut partir clandestinement et ne partit pas seul. « A force d'avoir été accusé, torturé de mille façons et toujours injustement, ne trouvant

plus de paix ni de repos chez moi, un hasard aidant, je finis par prendre les bénéfices d'une position dont je n'avais que les charges, et ma vie fut complétement changée... : après des déchirements aussi longs que douloureux, une séparation à l'amiable eut lieu entre ma femme et moi. »

L'accueil que Berlioz reçut à Bruxelles, où sa musique souleva cependant, tout comme à Paris, d'assez vives contradictions, le décida à exécuter le projet qu'il avait formé depuis longtemps de visiter l'Allemagne. Mais, avant d'entreprendre cette excursion, qui devait durer cinq ou six mois, et afin de s'y préparer, il revint à Paris et organisa à l'Opéra, dirigé alors par M. Léon Pillet, un grand festival (ce mot fut employé par lui, pour la première fois, en cette occasion), dont le programme était composé de fragments de son *Requiem*, de l'apothéose de sa *Symphonie funèbre et triomphale*, de l'adagio, du scherzo et du finale de *Roméo et Juliette*, du premier acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, d'une scène de l'*Athalie* de Hændel et d'un chœur sans accompagnement de Palestrina.

M. Léon Pillet lui donnait cinq cents francs pour organiser et diriger le concert; mais Berlioz dut faire le sacrifice de cette somme, pour apaiser les criailleries et satisfaire les exigences des musiciens de l'Opéra, exigences auxquelles M. Léon Pillet refusait de faire droit, et qui eussent pu amener quelque catastrophe au moment de l'exécution. Une autre cause de discorde, ce fut la décision prise par Berlioz de diriger lui-même l'orchestre : «Quelques-uns des séides d'Habeneck déclarèrent qu'ils ne

marcheraient pas sans *leur vieux général.* » Mais Berlioz tint bon (il se souvenait du tour de la tabatière); et, à part quelques voix hostiles qui essayèrent de troubler le concert en demandant à grands cris : *la Marseillaise!* tout alla à souhait. La recette monta à huit mille cinq cents francs. Et Berlioz dut ajouter trois cents francs à la somme qu'il avait déjà abandonnée pour payer les musiciens de l'Opéra. « Je dus apporter, dit-il, au caissier du théâtre, trois cents francs, qu'il accepta, et dont il indiqua la somme sur son livre, en écrivant à l'encre rouge ces mots : *Excédant donné par M. Berlioz.* »

Quelqu'un me disait dernièrement, en parlant des *Mémoires* de Berlioz, et sans intention, je le crois, de faire un méchant jeu de mots : « Dans cette longue suite de récits, d'ailleurs fort intéressants, il y a peut-être un peu trop de *comptes.* » Cette observation ne manque pas de justesse; mais il est clair que Berlioz a voulu prouver, par des chiffres, que l'art musical enrichit rarement ceux qui le cultivent en dehors du théâtre, et donner en même temps de sages leçons à ceux qui, avec moins de talent que lui, seraient tentés de se lancer dans les mêmes entreprises.

Peu de jours après le festival de l'Opéra, Berlioz partait pour l'Allemagne.

Ce voyage en Allemagne, qui tient une place importante dans les *Mémoires* de Berlioz, a été publié par lui, ainsi que je l'ai déjà dit, sous forme de lettres adressées à plusieurs de ses amis. A cause de cela et pour d'autres raisons, que les circonstances

actuelles expliquent suffisamment, nous nous dispenserons, à notre très-grand regret, d'indiquer, même succinctement, ce que ces pages renferment d'intéressant pour le lecteur et d'instructif pour les musiciens. Bornons-nous à dire que Berlioz parcourut les principales villes de l'Allemagne du Nord et y donna quinze concerts.

A son retour à Paris, M. Léon Pillet ayant formé le projet de mettre en scène le *Freischütz*, et les usages de l'Opéra exigeant que tout soit chanté dans les drames ou tragédies lyriques de son répertoire, Berlioz accepta la tâche fort délicate d'ajuster des récitatifs à l'œuvre romantique de Weber. Il fallut même, afin de captiver les suffrages de la portion la plus influente du public, y introduire un ballet. Berlioz, qui à ce moment-là était en veine de concessions, voulut bien se charger d'instrumenter *l'Invitation à la valse*, et de compléter la scène chorégraphique imaginée par le directeur de l'Opéra au moyen d'airs de danse pris dans *Preciosa* et dans *Obéron*. Mais il n'alla pas plus loin.

Les pressantes sollicitations de M. Léon Pillet ne purent le décider à laisser exécuter, dans cet intermède dansé, le bal de la *Symphonie fantastique* et *la Fête chez Capulet*. La meilleure raison, et la seule qu'ait pu se donner Berlioz pour consentir à écrire les récitatifs du *Freischütz*, est celle-ci : « Si je ne le faisais pas, un autre le ferait à ma place, et le ferait beaucoup moins bien que moi. »

Berlioz, dans un des chapitres de son livre, nous peint d'après lui-même les ennuis, les souffrances,

le découragement, le désespoir de l'artiste qui, au lieu d'employer son temps, son intelligence, son talent, à composer de la musique, est obligé pour vivre d'écrire des feuilletons. Les plaintes du musicien ont un accent de sincérité qui vous attriste, et l'on comprend, en lisant cette boutade pleine d'amertume, que Berlioz se soit vengé quelquefois sur des confrères bien innocents du supplice auquel il était condamné.

« Je subissais, dit-il, avec moins de résignation que jamais les inconvénients de ma position, quand, en 1844, eut lieu à Paris l'Exposition des produits de l'industrie. Elle allait être terminée. Le hasard (ce dieu inconnu qui joue un si grand rôle dans ma vie) me fit rencontrer Strauss, le directeur des bals fashionables... » De cette rencontre jaillit une idée : cette idée c'était l'organisation d'un festival monstre, d'un festival tel qu'on n'en avait jamais vu, devant réunir mille et quelques exécutants sur la même estrade, dans le palais des Champs-Élysées. Berlioz avait une prédilection marquée pour ces grandes exhibitions de masses vocales et instrumentales; il était aussi d'une habileté toute particulière à les diriger. Cependant il avoue que, soit à cause du défaut de sonorité du local, soit à cause de la confusion qui résulte habituellement de l'agglomération sur un même point d'un très-grand nombre d'instruments et de voix, l'effet de certains morceaux exécutés dans de pareilles conditions ne fut pas toujours ce qu'il espérait ni ce qu'en attendait le public.

La recette du festival de l'Exposition s'éleva à

32,000 francs; MM. les percepteurs du droit des pauvres prélevèrent sur cette somme 4,000 francs (le huitième de la recette brute), et, tous frais payés, il resta à Berlioz un bénéfice net de 800 francs... Toujours des comptes!... Mais que ces comptes sont pleins d'enseignement!

En revenant de Nice, où il était allé passer un mois, dans l'intérêt de sa santé, Berlioz accepta la proposition que lui fit le directeur du théâtre Franconi de donner une série de grandes exécutions musicales dans le Cirque des Champs-Élysées. « Je ne me souviens pas, dit-il, des arrangements que nous prîmes ensemble à ce sujet. Je sais seulement que ce fut une mauvaise affaire pour lui. » Il y eut quatre concerts, pour lesquels nous avions engagé cinq cents musiciens, et les dépenses nécessitées par cet énorme personnel ne purent être entièrement couvertes par les recettes. En outre, le local, cette fois encore, ne valait rien pour la musique. Le son roulait dans cet édifice circulaire avec une lenteur désespérante, d'où résultaient, pour toutes les compositions d'un style un peu chargé de détails, les plus déplorables mélanges d'harmonies. Un seul morceau y produisit un très-grand effet: ce fut le *Dies iræ* de mon *Requiem*.»

Après deux concerts donnés à Lyon et à Marseille, Berlioz, de retour à Paris, fit ses préparatifs de départ pour un second voyage en Allemagne. Cette fois il allait parcourir l'Autriche, la Hongrie et la Bohême. La relation de ce voyage, publiée sous forme de lettres adressées à M. Humbert Ferrand, parut dans le *Journal des Débats*.

C'est pendant son séjour en Autriche que Berlioz écrivit les paroles et la musique des principaux morceaux de *la Damnation de Faust*, dont il ruminait le plan depuis longtemps. Les fragments de la traduction française du *Faust* de Gœthe, par Gérard de Nerval, qu'il avait déjà mis en musique vingt ans auparavant (de ce nombre est le poétique, le délicieux, l'admirable chœur de gnomes et de sylphes de la deuxième partie), et qu'il a fait entrer, en les retouchant, dans sa nouvelle partition, ainsi que deux ou trois autres scènes écrites, sur ses indications, par M. Gandonnière, ne forment pas, nous dit-il, dans leur ensemble, la sixième partie de l'œuvre. Et il ajoute qu'il composa sa partition avec une facilité qu'il a bien rarement éprouvée pour ses autres ouvrages, écrivant quand il pouvait et où il pouvait, en voiture, en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur et même dans les villes, malgré les soins divers auxquels l'obligeait l'organisation de ses concerts. Ainsi, dans une auberge de Passau, sur les frontières de la Bavière, il écrit l'introduction :

Le vieil hiver a fait place au printemps.

A Vienne, il compose la scène des bords de l'Elbe, l'air de Méphistophélès (mettons encore ici un point d'admiration), le ballet des Sylphes, et la fameuse marche sur le thème hongrois de Rakoczy; à Pesth, à la lueur du bec de gaz d'une boutique, un soir qu'il s'était égaré dans la ville,

il note le refrain en chœur de la *Ronde des paysans;* à Prague, il se lève au milieu de la nuit pour écrire un chœur qu'il tremblait d'oublier, le chœur d'anges de l'apothéose de Marguerite :

Remonte au ciel, âme naïve,
Que l'amour égara,

une des inspirations les plus pures, les plus chastes, les plus éthérées que je connaisse.

De retour en France, il va passer quelques jours près de Rouen, à la campagne de M. le baron de Montville ; et là, sous les frais ombrages du parc où il aimait à se promener solitaire, il composa le grand et magnifique trio :

Ange adoré dont la céleste image.

Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste et un peu partout, « au jardin des Tuileries et jusque sur une borne du boulevard du Temple. »

Berlioz a bien raison de regarder *la Damnation de Faust* comme l'un de ses meilleurs ouvrages : « le public, jusqu'à présent, dit-il, paraît être de cet avis. » Et cependant il avoue quelques lignes plus bas que les deux exécutions qui eurent lieu à l'Opéra-Comique n'attirèrent pas plus de monde que si l'on y eût représenté le plus mesquin des opéras de son répertoire. « Rien dans ma carrière d'artiste, ajoute Berlioz, ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue. » Il était

ruiné : il devait une somme considérable qu'il n'avait pas...

Après deux jours d'inexprimables souffrances morales, il entrevit le moyen de sortir d'embarras par un voyage en Russie. Plusieurs de ses amis lui offrirent d'aplanir les difficultés matérielles qui pouvaient empêcher ou au moins retarder la réalisation de ce projet; il accepta et il partit.

L'enthousiasme des dilettanti de Saint-Pétersbourg, après l'audition des deux premières parties de *la Damnation de Faust*, le vengea de l'indifférence du public parisien; l'impératrice, qui assistait au concert, le fit venir dans sa loge et le complimenta; la recette dépassa 18,000 francs. Il était sauvé.

Alors, se tournant machinalement vers le sud-ouest, il ne put s'empêcher, en regardant du côté de la France, de murmurer ces mots : « Ah ! chers Parisiens !... » Un second concert lui rapporta des résultats tout aussi brillants que le premier; à Moscou, bien qu'avec des éléments d'exécution très-inférieurs à ceux qu'il avait trouvés à Saint-Pétersbourg, il obtint les mêmes avantages pécuniaires et le même succès : il était heureux, il était riche! Et, après ce concert, toujours tourné vers le sud-ouest, il pensa encore à ses compatriotes blasés, indifférents, et dit une seconde fois : « Ah! chers Parisiens !... »

L'aventure du grand maréchal de l'assemblée des nobles, ne voulant pas admettre que Berlioz pût donner un concert sans jouer d'aucun instrument, a été souvent racontée, aussi souvent au

moins que celle de cet amateur de Breslau qui voulait absolument le contraindre à donner des leçons de violon à son fils.

Berlioz revint à Saint-Pétersbourg, puis reprit le chemin de Paris en s'arrêtant à Riga et à Berlin, où le roi de Prusse lui fit remettre par Meyerbeer la croix de l'Aigle-Rouge et l'invita à dîner à son château de Sans-Souci. Le roi Frédéric-Guillaume IV était grand amateur de musique et avait beaucoup fait pour les musiciens. Berlioz l'en félicita en ces termes : « ... Vous avez comblé d'honneurs et royalement récompensé Spontini et Meyerbeer, vous avez fait splendidement exécuter leurs ouvrages; vous avez fait remettre en scène d'une façon grandiose les chefs-d'œuvre de Gluck, qu'on n'entend plus nulle part hors de Berlin ; vous avez fait représenter l'*Antigone* de Sophocle et commandé, pour cette résurrection de l'antique, des chœurs à Mendelssohn ; vous avez encore chargé ce maître d'écrire la musique de la ravissante fantaisie de Shakspeare : *le Songe d'une nuit d'été*, etc., etc. De plus, l'intérêt direct que vous prenez à toutes les nobles tentatives de l'art devient un excitant pour l'activité des producteurs, un encouragement incessant pour leurs travaux ; et ce point d'appui que Votre Majesté offre ainsi aux efforts des artistes a d'autant plus de prix, qu'il est le seul de cette nature qu'ils aient en Europe... » Ce roi de Prusse-là était bien loin de songer à traîner la guerre, avec ses plus épouvantables ravages, chez un peuple voisin, à lui voler deux de ses plus belles provinces et à se faire couronner en-

suite, par la grâce de Dieu, empereur d'Allemagne[1].

M. Léon Pillet avait donné à Berlioz le livret de *la Nonne sanglante;* MM. Duponchel et Roqueplan le lui retirèrent pour l'offrir successivement à Halévy, à Verdi, à Grisar, et enfin à M. Gounod, qui l'accepta. Berlioz en avait fait deux actes seulement. A l'exception de deux airs, entièrement instrumentés, tout a été détruit.

Quand il revint de Londres, où Jullien, le célèbre directeur des concerts-promenades, l'avait engagé pour diriger l'orchestre du théâtre de Drury-Lane, Berlioz apprit la mort de son père : ce fut pour lui une douleur immense. Peu de temps après il perdit sa sœur ; et, le 3 mars 1854, « paralysée depuis quatre ans et privée du mouvement et de la parole », Henriette Smithson, sa première femme, mourut. *Poor Ophelia!*... « Au milieu des regrets de cet amour éteint, nous dit-il, je me sentais prêt à me dissoudre dans l'immense, affreuse, incommensurable, infinie pitié, dont le souvenir des malheurs de ma pauvre Henriette m'accablait... » Et plus loin il ajoute : « Je n'ai plus rien à dire maintenant des deux grands amours qui ont exercé une influence si puissante et si longue sur mon cœur et sur ma pensée. L'un est un souvenir d'enfance. Il vint à moi radieux de tous les sourires, paré de tous les prestiges, armé

1. On sait en effet que Frédéric-Guillaume IV refusa le titre d'empereur d'Allemagne qui lui fut offert au mois de mars 1849 par la diète de Francfort.

de toutes les séductions d'un paysage incomparable, dont l'aspect seul avait déjà suffi à m'émouvoir... L'autre amour m'apparut avec Shakspeare, à mon âge viril, dans le buisson ardent d'un Sinaï, au milieu des nuées, des tonnerres et des éclairs d'une poésie pour moi nouvelle... Estelle fut la rose qui a *fleuri dans l'isolement*[1] ; Henriette fut la harpe mêlée à tous mes concerts, à mes joies, à mes tristesses, et dont, hélas ! j'ai brisé bien des cordes... »

Maintenant, suivons Berlioz dans la rapidité avec laquelle il arrive à la fin de son livre : « J'ai hâte d'en finir avec ces Mémoires, leur rédaction m'ennuie et me fatigue presque autant que celle d'un feuilleton; d'ailleurs, quand j'aurai écrit les quelques pages que je veux écrire encore, j'en aurai dit assez, je pense, pour donner une idée à peu près complète des principaux événements de ma vie et du cercle de sentiments, de travaux et de chagrins dans lequel je suis destiné à tourner... jusqu'à ce que je ne tourne plus... »

Il venait de terminer *l'Enfance du Christ;* il allait écrire *les Troyens*. Le lendemain de la première exécution de cette admirable trilogie sacrée, devant laquelle s'inclinèrent les plus fougueux détracteurs de sa musique, Berlioz recevait de Henri Heine une lettre qui commençait ainsi : « *Il me revient de toutes parts que vous venez de cueillir une gerbe des fleurs mélodiques les plus suaves, et que,*

1. *'Tis the last rose of Summer left blooming alone*. (Thomas Moore.)

dans son ensemble, votre oratorio est un chef-d'œuvre de naïveté. Je ne me pardonnerai jamais d'avoir été aussi injuste envers un ami. » Dans son beau livre de *Lutèce*, Heine, après avoir comparé Berlioz à *un rossignol colossal*, à *une alouette de grandeur d'aigle, comme il en a existé, dit-on, dans le monde primitif*, lui reprochait d'avoir *peu de mélodie* et de n'avoir *point de naïveté du tout.*

Le poëme et la partition des *Troyens* ont été écrits à l'instigation de la princesse de Wittgenstein, femme de cœur et d'esprit, l'amie dévouée de Liszt. A Paris, on ne connaît que la seconde partie de cet ouvrage, celle qui a été représentée au Théâtre-Lyrique; la première partie, *la Prise de Troie,* n'a jamais été représentée (le sera-t-elle jamais?) et n'est connue que d'un petit nombre d'artistes. Berlioz fut très-sensible aux coupures et changements que M. Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, dut faire subir à la partition des *Troyens à Carthage, dans l'intérêt de la représentation,* et les lui a reprochés en termes fort amers. Ce chef-d'œuvre, ainsi mutilé, ne fut joué que vingt fois. Un jeune écrivain, très-convaincu et très-érudit, M. Georges de Massougnes, en a fait une analyse extrêmement intéressante et d'une grande exactitude dans la remarquable étude qu'il a publiée sur l'œuvre de Berlioz[1].

1. *Berlioz, son œuvre;* Paris, S. Richault; E. Dentu, éditeurs.

M. Georges de Massougnes, dans sa brochure, ne parle que de *l'Enfance du Christ*, de *Roméo et Juliette* et des *Troyens*. « Les trois partitions dont j'ai fait choix, dit-il, et qui me

Après l'entier achèvement des *Troyens*, Berlioz écrivit, à la prière de M. Benazet et pour l'inauguration du théâtre de Bade, l'opéra-comique en deux actes, *Béatrice et Bénédict*, dont il emprunta le sujet à la comédie de Shakspeare : *Beaucoup de bruit pour rien*. Un seul morceau de cet ouvrage a été exécuté à Paris : c'est le duo des jeunes filles : *Vous soupirez, Madame*, inspiration pleine de charme et de poésie rêveuse. Le grand-duc de Saxe-Weimar demanda un jour à Berlioz dans quelle circonstance il avait écrit ce morceau : « Vous avez dû composer cela, lui dit-il, au clair de lune, dans quelque romantique séjour?... — Monseigneur, répondit Berlioz, c'est là une de ces impressions de la nature dont les artistes font provision et qui s'extravasent ensuite de leur âme, dans l'occasion, n'importe où. J'ai esquissé la musique de ce duo un jour à l'Institut, pendant qu'un de mes confrères prononçait un discours.

— Parbleu ! dit le grand-duc, cela prouve en faveur de l'orateur ! il devait être d'une rare éloquence. »

Berlioz s'était remarié. Au bout de huit ans de ce second mariage, sa femme mourut subitement, foudroyée par une rupture du cœur.

. . . . . .

« Je suis dans ma soixante et unième année ; je n'ai plus ni espoir, ni illusions, ni vastes pensers ;

sont le mieux connues, si elles ne sont pas absolument les plus belles de Berlioz, sont assurément parmi les premières, et peuvent, ce me semble, donner une idée parfaite des divers aspects de son génie. »

mon fils est presque toujours loin de moi ; je suis seul; mon mépris pour l'imbécillité et l'improbité des hommes, ma haine pour leur atroce férocité, sont à leur comble, et à toute heure je dis à la mort : « Quand tu voudras ! » Qu'attend-elle donc? Ce fils qu'il adorait, il devait le voir mourir aussi. Ce fut son dernier, mais peut-être son plus cruel chagrin.

Nous voici maintenant arrivés à la conclusion du livre : *Voyage en Dauphiné. — Deuxième pèlerinage à Meylan. — Vingt-quatre heures à Lyon. — Je revois Mme F***. — Convulsions de cœur...* Elle avait soixante-sept ans alors, la *Stella Montis*, la *jeune fille aux brodequins roses*, l'*Hamadryade du Saint-Eynart...*, et il l'aimait toujours !

« *Crois-moi, quand tous ces charmes ravissants que je contemple si passionnément aujourd'hui viendraient à changer demain et à s'évanouir entre mes bras comme un présent des fées, tu serais encore adorée autant que tu l'es en ce moment. Que ta grâce se flétrisse, chaque désir de mon cœur ne s'enlacera pas moins, toujours verdoyant, autour de ta ruine chérie...*[1] »

N'allons pas plus loin que n'est allé l'auteur des *Mémoires* lui-même, et fermons ce beau livre en mêlant une larme d'attendrissement au sentiment de respectueuse admiration que nous inspire le grand artiste qui l'a écrit.

1. Thomas Moore, *Mélodies irlandaises*.

REQUIEM DE VERDI

Juin 1874.

Cette *Messe de Requiem* a été composée par M. Verdi et exécutée le 22 mai dans l'église Saint-Marc, à Milan, pour l'anniversaire de la mort d'Alexandre Manzoni, l'auteur du *Comte de Carmagnole* et des *Fiancés* (*i Promessi Sposi*), l'un des plus grands poëtes italiens de ce siècle, l'ami de M. Giuseppe Verdi. M. Camille du Locle, directeur de l'Opéra-Comique, étant parti pour Milan, a assisté à l'exécution de cette œuvre ; il a été témoin du succès d'enthousiasme qu'elle a excité, et, comme il est lui-même un des plus intimes amis de M. Verdi, il a obtenu de l'illustre maître l'autorisation de la faire entendre à Paris, non pas à Saint-Eustache ou à Notre-Dame, mais à l'Opéra-Comique, non pas dans une église, mais dans un théâtre, où elle n'est point déplacée assurément.

Le *Requiem* de M. Verdi est bien plus une œuvre dramatique qu'une œuvre religieuse ; mais il ne serait pas juste de se placer, pour la juger, à un autre point de vue que celui où s'est placé le compositeur pour l'écrire. Les musiciens qui, depuis la

révolution accomplie par Palestrina, se sont inspirés des textes liturgiques, ont cru devoir s'astreindre, dans des limites différentes, à ce que l'on appelle les exigences du style religieux. Ces exigences ne comportent pas seulement l'emploi du contre-point, de la fugue, des imitations, en un mot, de tous les artifices de la science scolastique ; mais elles imposent à la mélodie une forme et un caractère particuliers. Or c'est principalement par le caractère et par la forme de la mélodie que M. Verdi, dans son *Requiem*, s'est affranchi, je ne dirai pas d'une règle, mais d'une coutume à laquelle reviendront toujours les compositeurs que les splendeurs imposantes du culte catholique inspirent véritablement.

Une fois cette réserve faite, je serai plus à l'aise pour louer comme elle le mérite la belle et savante composition de l'auteur d'*Aïda*. J'ai constaté, on s'en souvient peut-être, en rendant compte de cet ouvrage, que je suis allé entendre au Caire, combien il était supérieur, suivant moi, aux précédents ouvrages de M. Verdi, et quelle transformation il indiquait dans le talent du maître. Dans la *Messe de Requiem*, ce sont les mêmes préoccupations, les mêmes recherches, les mêmes procédés, le même soin, avec les mêmes délicatesses de détail, apportés au travail de l'instrumentation. Je ne veux pas aller plus loin, et, m'autorisant de quelques réminiscences qui ne pouvaient m'échapper, aller jusqu'à dire que c'est le même style. D'ailleurs, les ressemblances de ce genre se rencontrent peut-être plus fréquemment chez les compositeurs dont

l'individualité est marquée d'une forte empreinte, et j'ai répondu d'avance à ceux qui pourraient s'étonner de ces souvenirs fugitifs d'une œuvre essentiellement dramatique dans une œuvre écrite sur un texte religieux.

Le *Requiem* de M. Verdi est écrit à quatre parties, avec soli à quatre parties également. Il n'y a pas d'introduction : les ténors et les basses entrent sur la septième mesure de l'orchestre par une quinte psalmodiée, que reprennent à leur tour les soprani et les contralti, pour aboutir à l'accord parfait de *mi majeur* en *tutti*. Alors, sur une phrase plaintive qu'accompagne une marche harmonique simple, mais d'une contexture élégante, quatre soprani soli achèvent le verset et chantent en notes syncopées le *Dona eis, Domine*. Par une de ces oppositions que le maître affectionne, l'orchestre continue dans le mode majeur la phrase commencée ; les voix du chœur se répondent en notes syllabiques, murmurées à *mezza voce ;* puis les quatre voix *soli* chantent sans accompagnement quelques mesures en style fugué, qui ramènent le *Requiem* jusqu'au *Luceat eis*. Les mêmes voix, traitées dans le même style et entrant successivement l'une après l'autre, répètent la même phrase : *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, avec un dessin persistant des basses *staccati*. L'entrée du chœur, les développements, les progressions, les changements de rhythme et les ingénieuses combinaisons instrumentales donnent à ce morceau un caractère superbe et produisent un très-grand effet. Mais je me demande ce que cette analyse technique peut bien

apprendre au lecteur. Il n'y a cependant pas de raison pour que je m'arrête en si beau chemin, et j'aurais fort à dire sur les cadences rompues, les contre-sujets, les imitations et les divertissements, les fugues obligées et les fugues libres, les contre-points simples, les contre-points doubles et les contre-points fleuris, dont le compositeur a usé avec une science, avec une habileté qui doivent le placer très-haut, beaucoup plus haut peut-être qu'il n'a jamais été, dans l'estime de ses savants confrères. Mais c'est justement à cause de cette habileté dans l'art d'écrire qu'on peut s'étonner des quelques négligences qui ont échappé à la plume de M. Verdi, des trois quintes successives, par exemple, qui sont dans l'accompagnement du solo de basse : *Oro supplex et acclinis*, au commencement du *Confutatis*. Pourquoi ces quintes, qui doivent être voulues évidemment, car il était bien facile de les éviter, mais dont l'excuse n'est certainement pas, comme pour celles du chœur des cloches de *Guillaume Tell*, dans l'originalité de l'effet ? Je n'aime pas davantage la brusque transition de l'accord de *si* majeur à celui de *sol* mineur à la reprise du *Dies iræ*, cette transition étant à peine adoucie par un point d'arrêt à l'orchestre et par un point d'orgue sur la dominante à l'avant-dernière mesure du chant.

Le *Dies iræ* se compose de neuf morceaux, dont chacun forme un épisode distinct, bien qu'ils soient liés l'un à l'autre de façon à présenter un tableau complet de cette partie lugubre et terrible du drame : le jugement dernier. Le souffle de Mo-

zart semble passer sur les premières mesures du chœur, malgré le brusque changement de rhythme par lequel elles se terminent. Mais voici qui est plus grave : les trompettes qui sonnent et se répondent à l'entrée du *Tuba mirum* sonnent d'une façon à peu près identique et se répondent pareillement dans le *Requiem* de Berlioz[1]. C'est la même tonalité, avec la différence du majeur au mineur dans les premiers accords ; c'est le même rhythme ; ce sont les mêmes triolets, le même accord de septième de dominante, le même *crescendo*. Seulement, M. Verdi n'a employé que quatre groupes de trompettes placés aux quatre angles de l'orchestre, tandis que Berlioz a disposé aux quatre points cardinaux quatre orchestres d'instruments de cuivre : trompettes et cornets, trombones, ophicléides et tubas, obtenant ainsi, à l'aide de moyens beaucoup plus compliqués, un effet autrement saisissant, autrement grandiose. Berlioz vivant, M. Verdi aurait peut-être hésité à s'approprier une combinaison aussi caractéristique, et je considère comme un devoir d'en revendiquer la priorité pour le maître que j'admire et que j'aimais.

« Écoutez bien ceci..... », nous dit Berlioz dans ses Mémoires. Écoutons.

« Mes exécutants étaient divisés en plusieurs groupes assez distants les uns des autres, et il faut qu'il en soit ainsi pour les quatre orchestres d'instruments de cuivre que j'ai employés dans le *Tuba*

1. Le *Requiem* de Berlioz, comme celui de M. Verdi, est publié par l'éditeur Ricordi, à Milan ; à Paris, le *Requiem* de M. Verdi est la propriété de M. Léon Escudier.

mirum, et qui doivent occuper chacun un angle de la grande masse vocale et instrumentale. Au moment de leur entrée, au début du *Tuba mirum*, qui s'enchaîne sans interruption avec le *Dies iræ*, le mouvement s'élargit du double : tous les instruments de cuivre éclatent d'abord à la fois dans le nouveau mouvement, *puis s'interpellent et se répondent à distance par des entrées successives, échafaudées à la tierce supérieure les uns des autres.* Il est donc de la plus haute importance de clairement indiquer les quatre temps de la grande mesure à l'instant où elle intervient : sans quoi, ce terrible cataclysme musical, préparé de si longue main, où des moyens exceptionnels et formidables sont employés dans des proportions et des combinaisons que nul n'avait tentées alors *et n'a essayées depuis*, ce tableau musical du jugement dernier, qui restera, je l'espère, *comme quelque chose de grand dans notre art*, peut ne produire qu'une immense et effroyable cacophonie. »

Bien que Berlioz eût l'habitude de diriger lui-même l'exécution de ses ouvrages, le directeur des Beaux-Arts avait obtenu de lui qu'il voulût bien, pour l'exécution de son *Requiem*, qui eut lieu dans l'église des Invalides, à l'occasion de la mort du général Damrémont et des officiers et soldats tués au siége de Constantine, céder le bâton à Habeneck. Or Habeneck et Berlioz étaient brouillés depuis longtemps : ils se réconcilièrent.

« Mes répétitions, partielles et générales, ajoute Berlioz, se firent en effet avec beaucoup de soin. Habeneck me parla comme si nos relations n'eus-

sent jamais été interrompues, et l'ouvrage me parut devoir bien marcher.... »

« Le jour de l'exécution, par suite de ma défiance habituelle, j'étais resté derrière Habeneck, et, lui tournant le dos, je surveillais le groupe des timbaliers, — il y avait huit paires de timbales, — qu'il ne pouvait pas voir, le moment approchant où ils allaient prendre part à la mêlée générale. Il y a peut-être mille mesures dans mon *Requiem*. Précisément sur celle dont je viens de parler, celle où le mouvement s'élargit, celle où les instruments de cuivre lancent leur terrible fanfare, sur la mesure unique enfin dans laquelle l'action du chef d'orchestre est absolument indispensable, Habeneck *baisse son bâton*, *tire tranquillement sa tabatière et se met à prendre une prise de tabac*. J'avais toujours l'œil de son côté ; à l'instant je pivote rapidement sur un talon, et, m'élançant devant lui, j'étends mon bras et je marque les quatre grands temps du nouveau mouvement. Les orchestres me suivent, tout part en ordre ; je conduis le morceau jusqu'à la fin, et l'effet que j'avais rêvé est produit[1]..... »

M. Verdi n'avait point à craindre un pareil accident, d'abord parce que, ainsi que je l'ai dit plus haut, sa petite fanfare de huit trompettes, ne sonnant pas d'une façon aussi terrible que celle de Berlioz, était beaucoup plus facile à diriger, et en second lieu, parce que M. Verdi conduisait l'orchestre lui-même, ce dont il s'est acquitté avec une

1. J'ai cru devoir reproduire ici ce fragment déjà cité des Mémoires de Berlioz.

habileté, un tact, une maestria, une dignité d'attitude et de gestes dont je ne saurais trop le complimenter. J'ajouterai que, dans le cas où l'orchestre de l'Opéra-Comique eût été placé sous la direction de son habile chef, M. Deloffre, qui à la première répétition a cédé très-courtoisement et dans des termes excellents le bâton de commandement au célèbre compositeur, un accident tel que celui qui faillit compromettre l'exécution du *Tuba mirum* de Berlioz n'était pas davantage à redouter : M. Deloffre ne prise pas.

Les appels de trompettes continuent pendant le *Tuba mirum* entonné par les basses (je reviens au *Requiem* de Verdi, sans pour cela abandonner tout à fait le *Requiem* de Berlioz), et la basse solo laisse tomber comme un glas funèbre entrecoupé de notes de timbales les accents froids et désolés du *Mors stupebit*.

J'aime moins la fugue un peu trop sautillante du *Liber scriptus*, qui ramène par une progression ascendante la seconde partie du *Dies iræ*, dont les dernières mesures se perdent dans la demi-teinte et le pianissimo.

Le *Quid sum miser*, trio pour soprano, mezzo soprano et ténor, débute par une phrase dolente, très-courte, mais très-expressive, exécutée par deux clarinettes en tierces, et sur laquelle entrent des arpéges de basson. J'ai entendu reprocher à la phrase principale de ce morceau un défaut de carrure (la phrase chantée n'est en effet que de trois mesures) ; mais ce reproche n'est pas fondé, le chant ne faisant que continuer la mélodie confiée d'abord

aux clarinettes. Le caractère du morceau, à part certain passage à l'unisson que je trouve un peu trop italien, est d'une élégante simplicité et d'un bon sentiment; les voix y sont parfaitement disposées, et je louerai à ce sujet l'art profond avec lequel est traitée la partie vocale dans l'œuvre de M. Verdi. Il s'est gardé cette fois de ces exagérations qui lui sont si familières dans ses œuvres dramatiques, même les meilleures.

Il y aurait eu peut-être quelque rapprochement à faire entre le *Rex tremende* et celui de Mozart, si M. Verdi n'eût pris soin d'éviter la comparaison dès le début par des oppositions de piano et de forte entre le chant des basses et les réponses du chœur. Cette page est d'ailleurs très-belle, et la phrase mélodique *Salva me, fons pietatis* est conduite très-habilement et par d'ingénieuses modulations à travers les différentes parties des soli qu'accompagne le chœur.

Le *Recordare* à deux voix (soprano et mezzo-soprano), à part sa valeur musicale, a produit une très-grande sensation par la façon dont il a été chanté. L'union de ces deux belles voix avait un charme inexprimable, et je reviendrai tout à l'heure sur le talent remarquable des interprètes (j'emploie le mot au féminin) de l'œuvre de M. Verdi. L'entrée du mezzo-soprano, les notes de flûte et de clarinette qui se détachent sur les tenues du quatuor, les trémolos *pianissimo*, les oppositions de nuances, tout cela est intéressant, parfaitement écrit et d'un excellent style. Cet éloge rendra moins amère la critique du morceau suivant: *Qui Mariam absolvisti*,

que le ténor a chanté au-dessous du ton et que l'on dirait détaché de la partition d'*Aïda:* ces trémolos de violons divisés, ces traits de bassons et de clarinettes, et la forme mélodique elle-même, m'ont fait songer à la grande scène entre Amnéris et les prêtres qui viennent de condamner Radamès.

Dans le *Confutatis*, il n'y a pas seulement le *lapsus calami* ou peut-être bien les quintes volontaires que j'ai signalées plus haut ; il y a aussi un souffle puissant et des gammes chromatiques en mouvement contraire, accompagnées par les éclats des trombones, qui expriment de la façon la plus dramatique la terreur des maudits que les flammes de l'enfer attendent.

Au drame du *Dies iræ* succède dans un ton plus doux le *Lacrymosa*, dont j'aime mieux les développements que le sujet : les premiers et seconds violons à l'octave dominent l'accompagnement de leurs notes plaintives et syncopées ; la lamentation augmente, grandit, puis s'éteint graduellement à l'entrée du *Pie Jesu,* que chantent d'abord les quatre voix soli et qui se termine avec l'intervention du chœur.

L'*Offertoire* est écrit tout entier pour quatre voix seules; le chant principal, confié d'abord aux altos et aux violoncelles, est répété ensuite par les violons en sourdine ; le rhythme change, le mouvement aussi, et le *Quam olim Abrahæ*, traité en style fugué, sert de trait d'union entre le *Domine Jesu* et l'*Hostias et preces,* dont la mélodie, chantée par le ténor solo, puis par la basse, est pleine

d'onction et de suavité. Le retour du premier motif à six-huit forme la péroraison de l'*Offertoire,* qui peut être cité comme une des pages les plus complètes et les plus remarquables de la partition.

La fugue à deux chœurs du *Sanctus* doit lever, il me semble, toute incertitude au sujet des aptitudes scolastiques de M. Verdi. Cherubini lui-même se fût incliné devant cette page de haute science, écrite à huit parties réelles et aussi habilement traitée dans l'orchestre que dans les voix.

L'*Agnus Dei* débute par un chant de soprano et de contralto à l'octave, un chant d'une tendresse un peu mélancolique, qui m'aurait ému davantage sans le rinforzando placé sur le verset final : *Dona eis requiem :* aussi l'ai-je bien mieux goûté lorsqu'il est repris par le chœur, les soprani cette fois chantant à l'unisson des contralti et des ténors : présenté avec cette nouvelle disposition des voix, il est plus calme, plus religieux ; le contre-sujet exécuté par les flûtes à la dernière reprise est du meilleur effet et admirablement écrit.

Nous rentrons dans le style théâtral avec le *Lux æterna,* du moins quant aux premières mesures du morceau : trémolos des violons divisés et marches d'harmonie rappelant la scène de l'invocation du *Prophète.* La basse attaque ensuite le *Requiem æternam,* et sous les trémolos exécutés par les altos et les violoncelles se détachent quelques accords d'instruments de cuivre dans le grave ; les voix chantent sans accompagnement jusqu'à la reprise du *Requiem æternam,* et il nous faut signaler encore

une nouvelle réminiscence d'*Aïda* dans la phrase du soprano : *Quia pius es*. Le morceau finit *smorzando* avec la reprise des trémolos de violons et des accords d'instruments de cuivre.

Le *Libera me* commence par une psalmodie du soprano-solo continuée par le chœur ; puis le chant du soprano se développe, large et très-expressif, sur d'intéressants dessins du quatuor. La voix s'éteint graduellement, tout se tait, et, après un silence prolongé, l'orchestre attaque de nouveau les vigoureux accords du *Dies iræ*, auquel succède la reprise du *Requiem* sans accompagnement, les voix se substituant aux instruments.

Les accents suppliants du soprano-solo viennent se superposer sur les derniers épisodes de la fugue du *Libera me*, et le chœur chantant à *mezza voce* n'accompagne plus que d'un léger murmure cette émouvante prière.

Quelques notes non mesurées dites pianissimo par le soprano et répétées à l'unisson par le chœur, la dernière lueur de la lampe qui s'éteint sous les arceaux d'une cathédrale, voilà comment finit cette belle œuvre, qui, malgré quelques réminiscences et de légers défauts, a produit une impression profonde et marquera une glorieuse étape de plus dans la carrière du compositeur.

Nous félicitons M. du Locle et nous le remercions bien sincèrement de l'initiative qu'il a prise. Le directeur courait des risques auquel le poëte, le collaborateur et l'ami de M. Verdi n'a pas songé. Aujourd'hui le succès l'a récompensé ; et, si ce succès est dû principalement au mérite réel de

l'œuvre, il faut en attribuer une bonne partie aussi aux artistes qui l'ont si merveilleusement interprétée. Mme Teresa Stolz et Mme Waldmann ont des voix superbes ; elles chantent comme chantaient les grandes cantatrices dramatiques que nous avons connues jadis et qui depuis longtemps ne chantent plus. L'une est Slave ou Hongroise, l'autre est Autrichienne : toutes deux sont des artistes d'un talent magistral, d'un talent hors ligne. Pourquoi donc nous répéter sans cesse qu'il n'y a plus de chanteurs, qu'il n'y a plus de cantatrices ni en France ni ailleurs ? Quand on en voudra, on en trouvera, et des œuvres pareillement. Ne nous faisons pas plus pauvres que nous ne sommes ; ne faisons pas notre époque plus stérile qu'elle n'est. Si vraiment chez nous et de par le monde il n'y avait plus d'artistes, plus de compositeurs, plus d'œuvres, plus rien que le découragement d'une part et la stérilité de l'autre, nous n'aurions plus qu'à transformer notre nouvel Opéra en un établissement de bienfaisance, dernier asile des musiciens nécessiteux, et à en confier la direction au baron Taylor.

ÉROSTRATE

Octobre 1871.

Érostrate a vécu l'espace de deux soirées : c'est peu. Je comptais sur trois représentations, les trois représentations réglementaires; je me suis trompé dans mes calculs, mais je ne me suis pas trompé de beaucoup. Quand je disais aux artistes pendant les répétitions : Je regrette vraiment que vous preniez tant de peine pour un opéra qui sera joué trois fois, il y avait autour de nous des gens qui me répondaient : Ah ! cher Monsieur, soyez bien sûr que votre prédiction ne se réalisera pas. Et ces gens-là avaient raison, ils savaient bien ce qu'ils disaient et ce qu'ils voulaient dire, et c'est moi qui ne comprenais pas. Enfin *Érostrate* est tombé, et de cette chute il se relèvera bien difficilement. On trouve dans l'histoire de la musique dramatique, et sans remonter bien haut, des chutes plus illustres, plus retentissantes et plus imméritées que celle-là.

Je n'en veux point parler aujourd'hui, afin de ne pas associer le souvenir de ces grandes infortunes

à la petite mésaventure qui vient de m'arriver. Il ne s'ensuit pas de ce qu'un ouvrage tombe que ce soit un chef-d'œuvre; mais n'est-il pas vrai que c'est en tombant d'abord que bien des chefs-d'œuvre ont pris leur élan vers la postérité? De quoi donc me plaindrais-je, moi qui n'ai eu d'autre prétention, en écrivant une partition suivant mon tempérament et mes aptitudes, que d'emboîter le pas, à une distance très-respectueuse, derrière les grands maîtres que j'aime et que j'admire le plus? Cela a fort étonné mes amis de me voir si calme et si indifférent après une si triste épreuve. Ils ne savaient pas ou feignaient de ne pas savoir que depuis deux mois je m'y étais préparé. Ce qui a fait beaucoup de tort et beaucoup de mal à Berlioz, ce qui a rendu sa vie agitée et sa vieillesse si triste, c'est qu'il manquait de philosophie et de logique. Il ne laissait échapper aucune occasion de parler dans les termes les plus mordants, les plus ironiques, du goût musical du public parisien, et il se montrait très-affecté de ne point obtenir les suffrages de ce même public. Je n'ai pas besoin de dire que je ne partage pas tout à fait l'opinion de Berlioz à l'égard des dilettanti parisiens, et il est clair que si *Érostrate* eût sombré sous l'indifférence d'un public d'Esquimaux ou de Cochinchinois, je serais encore bien moins affecté que je ne le suis.

Ce qui sauvera peut-être ma partition de l'oubli, c'est qu'elle pourra servir de point de comparaison : on dira, en parlant d'un opéra ennuyeux : C'est presque aussi ennuyeux ou beaucoup plus

ennuyeux qu'*Érostrate*. Eh! qui se douterait qu'*Érostrate* (je ne parle que du poëme) a été sous sa première forme un opéra-comique, absolument comme *Robert le Diable?* Méry, qui avait tant d'esprit, s'était trompé, et, malgré les propos égrillards qu'il mettait dans la bouche de Rhodina, la petite suivante d'Athénaïs, l'opéra d'*Érostrate* n'avait de comique que sa qualification. M. Émile Perrin lut la pièce avec beaucoup d'attention et la refusa avec beaucoup de courtoisie. Sur ces entrefaites, M. Crosnier, directeur de l'Opéra, à qui j'avais été recommandé (quand on ne se recommande pas par soi-même, il faut toujours se faire recommander à un directeur); M. Crosnier, qui savait très-bien que cela n'engage à rien de faire une promesse à un jeune musicien, m'autorisa à dire de par le monde que j'écrivais un ouvrage en deux actes pour notre première scène lyrique. Méry s'occupa immédiatement de la transformation du livret. Mais, comme il n'allait pas vite en besogne, cela donna à M. Crosnier le temps de s'en aller et à M. Alphonse Royer le temps d'arriver. C'est un homme charmant que M. Alphonse Royer et un homme du meilleur monde, doux et bienveillant, même avec les compositeurs. Je lui parlai d'*Érostrate;* il me proposa d'écrire la musique d'un ballet. D'abord je fus surpris. Mais il me désigna Théophile Gautier comme devant être mon collaborateur, et je vis éclore aussitôt sous la plume de l'auteur de *Giselle* quelque chose de coloré, de poétique et d'original. Peu de temps après, en effet, j'avais dans les mains le livret de *Sacountala*. Et

il ne fut plus question d'*Érostrate*. En ce temps-là, Berlioz dirigeait chaque année, à Bade, un grand festival dans lequel il faisait exécuter des fragments de ses symphonies ; je venais quelquefois de bien loin pour y assister, et j'y trouvai l'occasion toute naturelle de faire la connaissance de M. Bénazet. Celui-là, on peut le dire, a été utile à plus d'un artiste. Moi, qui n'ai jamais risqué un florin sur le tapis vert, je n'éprouve aucun embarras à parler des excellentes relations que j'ai eues avec M. Bénazet. On a appelé le directeur du Kursaal de Bade un Louis XIV au petit pied. Je ne sais si M. Bénazet avait le pied petit, mais il avait la main large ; et, s'il ressemblait à Louis XIV, c'était par les beaux côtés : il honorait les artistes et les rétribuait largement. Chaque concert que donnait Berlioz lui coûtait une vingtaine de mille francs. Et, quand il entendait quelque touriste facétieux dire que les sons harmoniques des violons et le tintement des petites cymbales antiques dans le scherzo de *la Reine Mab* ressemblaient à un « bruit de seringues mal graissées[1] » ou à un carillon de sonnettes dans une auberge, il souriait et n'en conservait pas moins une très-vive admiration pour l'œuvre du grand compositeur. Aussi, lorsqu'il fut question d'inaugurer le théâtre de Bade, c'est à Berlioz que M. Bénazet s'adressa d'abord. L'ouvrage représenté à la première soirée d'inauguration fut donc *Béatrice et Bénédict ;* le surlendemain on joua *Érostrate ;* quelques jours après , *Nahel*,

1. *Mémoires* d'Hector Berlioz.

opéra en trois actes, dont le poëme est de M. Édouard Plouvier et la musique de M. Henri Litolff. Quand M. Bénazet me témoigna le désir de faire représenter *Érostrate* à Bade, j'étais las de frapper inutilement à la porte des directeurs parisiens, et d'ailleurs on me laissait libre de choisir mes interprètes, ce qui était un point capital. Je choisis Mme Sass, Mlle Amélie Faivre, M. Cazeaux et M. Michot, dont les opinions politiques, en ce temps-là, ne s'étaient point encore manifestées. Seulement, comme la transformation d'*Érostrate* s'opérait un peu lentement, j'avais dû chercher un collaborateur à Méry, et je m'étais adressé à M. Émilien Pacini, esprit distingué, nature franche, l'un des hommes les plus obligeants que je connaisse, et qui fait le vers lyrique avec une facilité que Scribe a dû lui envier quelquefois. Enfin, le poëme étant achevé, quelques mois avant la représentation je partis pour Bade, et là, dans des conditions de tranquillité que je n'eusse point trouvées à Paris, je mis la dernière main à ma partition. Le foyer de l'Opéra avait été mis très-gracieusement à la disposition de MM. Méry et Pacini par M. Alphonse Royer ; mon jeune confrère Georges Bizet s'était chargé, avec une obligeance et un dévouement dont je lui ai toujours été fort reconnaissant, de diriger les répétitions, et c'est à lui que j'envoyais les dernières pages de ma partition, à mesure qu'elles étaient terminées. Enfin, le jour tant désiré arriva : j'avais un excellent orchestre, des chœurs bien disciplinés, des interprètes d'un talent hors ligne; les décors étaient superbes, les costumes

tout neufs, la mise en scène réglée d'une façon fort intelligente, je dirigeai l'exécution moi-même; bref, l'ouvrage fut très-bien accueilli, et, comme d'autres l'ont dit avant moi, je n'éprouve aucun embarras à le répéter. Ce qui aida sans doute beaucoup au succès, ce fut l'écroulement du temple d'Éphèse au tableau final. A Paris, ce tableau a été supprimé, par économie : on a pensé que l'écroulement de l'ouvrage suffirait.

Sans doute, j'ai consenti à cette suppression : je ne le nie point; mais, quand le public a entendu Scopas chanter à Athénaïs :

> Autour du temple qui s'écroule,
> Entends-tu les cris de la foule ?

il a cru qu'on allait lui montrer le temple, et il a été fort désappointé de ne pas le voir. Cela a dû lui produire l'effet de cette charge d'atelier : *Saint Roch et son chien*, où l'on voit seulement un pan de mur et une queue en trompette.

Maintenant, comme on m'a reproché d'avoir dédié ma partition à la reine de Prusse, je dois avouer humblement qu'à cette époque-là je ne me doutais guère que la reine Augusta cachait sous des dehors aimables et bienveillants les instincts les plus sanguinaires. Je me suis laissé prendre, comme tant d'autres, à ses paroles gracieuses, et j'ai accepté une décoration prussienne, qu'elle m'a envoyée par l'intermédiaire du compositeur prussien Meyerbeer, l'auteur des *Huguenots* et de *Robert le Diable*, que l'on joue encore assez souvent à l'Opéra. Il me semble que j'avoue mes torts avec

une franchise qui doit me les faire pardonner. Évidemment j'aurais dû repousser les gracieusetés de la reine de Prusse, et prévoir en 1862 les déplorables événements de 1870.

J'espère que le ton de cet article prouvera que je n'ai de rancune contre personne et que je ne rends personne responsable de l'insuccès d'*Érostrate* à l'Opéra, pas même Mlle Hisson. La lettre que j'ai publiée dans le *Journal des Débats* et que plusieurs journaux ont bien voulu reproduire était déjà imprimée lorsqu'on m'a appris que le comité de l'Opéra avait été influencé dans sa décision par le refus formel de Mlle Hisson de jouer une troisième fois *Érostrate*. On aurait pu l'y forcer ; je m'y suis refusé, ne voulant exposer personne, pas même un huissier, à l'irascibilité de la belle Athénaïs. J'ai beaucoup d'amitié pour Mlle Hisson, dont j'ai peu encouragé les débuts et qui a eu le bon goût de ne jamais faire allusion aux sévérités de ma critique. L'acte très-regrettable auquel elle s'est livrée et que j'ai d'abord pris pour une plaisanterie est tout à fait en dehors de ses habitudes. Depuis qu'elle est sortie du Conservatoire, Mlle Hisson n'a jamais souffleté ni fait le geste de souffleter qui que ce soit. Un mot grec qui s'est glissé dans l'article de M. Jouvin et qui se chante dans *Érostrate* sans que Mlle Hisson l'ait jamais entendu ou compris, a causé tout le mal. Mlle Hisson ne s'est pas nourrie de racines : on ne peut guère s'étonner qu'elle ne sache pas le grec. Elle est suffisamment instruite cependant pour une chanteuse d'opéra, et elle s'instruit tous les jours. Ainsi, pen-

dant qu'elle cherchait, pour me le montrer, l'article du *Figaro* qui l'avait si fort exaspéré (j'étais accouru chez elle à la première nouvelle de l'accident), j'avisai sur son piano un petit volume relié avec beaucoup d'élégance et de simplicité en maroquin du Levant et je l'ouvris machinalement. C'était un *Manuel de la bienséance et de la civilité, ou l'Art de se conduire dans le monde.* Je crus que le signet s'était arrêté au chapitre des relations entre chanteuses et journalistes; mais ce chapitre manquait au livre de Mlle Hisson. Ah! mon cher Jouvin, si vous m'en croyez, vous pardonnerez à Athénaïs : elle n'a pas su ce que vous avez voulu lui dire, et elle n'a pas su ce qu'elle faisait. Je vous assure que c'est une excellente personne et qu'elle est très-aimée de quelques-uns de ses camarades; elle a même une certaine modestie, vertu rare au théâtre, et je ne lui ai jamais entendu dire qu'elle songeât à rappeler Marie Sass (qui est au Caire) ou à la faire oublier. Si elle a refusé de paraître une troisième fois dans le rôle d'Athénaïs, c'est que ce rôle, que Marie Sass chantait avec une voix splendide, sans fatigue et sans effort, est beaucoup trop lourd pour elle. A la voir si richement constituée, on ne se douterait pas qu'elle a une santé très-délicate et qu'elle est tenue à de grands ménagements. Tel rôle lui *déplace* la voix (le rôle de Marguerite), tel autre la lui *brise* (celui d'Athénaïs). Son sentiment musical est bon, mais il est susceptible de perfectionnement. Et quand elle dit qu'elle préfère la musique du *Trouvère* à celle du *Freischütz*, c'est que, ayant chanté ces deux ouvrages, elle a eu

beaucoup moins de succès dans l'un que dans l'autre. Allons, mon cher Jouvin, oubliez une injure qui, en somme, n'a atteint ni votre honneur ni votre bonne renommée : la main d'une femme ne laisse pas de traces sur la joue d'un galant homme, surtout lorsqu'elle l'a à peine effleurée. Moi, qui ne pratique guère plus que vous les maximes évangéliques, je crois bien qu'à votre place j'aurais tendu l'autre joue.

J'ai écrit, suivant l'usage, au chef de l'orchestre de l'Opéra et au chef des chœurs pour les remercier, eux personnellement, et pour les prier de remercier en mon nom les artistes placés sous leur direction. Ces deux chefs, qui, comme membres du comité de l'Opéra, se sont crus obligés d'accomplir envers moi un devoir rigoureux, ont fait preuve pendant les études d'*Érostrate* d'un zèle et d'un dévouement dont je garderai le meilleur souvenir. Après avoir rendu justice au talent et à la bonne volonté de Mlle Hisson, je ne puis me dispenser de dire à M. Bosquin, à M. Bouhy et à Mme Fursch combien je regrette que le succès d'*Érostrate* n'ait pas récompensé leurs efforts, et la peine que j'éprouve de les avoir associés à une si fâcheuse entreprise. M. Bouhy sera bientôt applaudi comme il mérite de l'être par le public de l'Opéra-Comique; M. Bosquin reparaîtra avec son succès habituel dans *la Favorite* ou dans *Faust*, et Mme Fursch aura bientôt l'occasion de mettre en relief dans le rôle de Siebel, bien mieux que dans celui de Rhodina, son intelligence scénique, le charme et la fraîcheur de sa jolie voix. Quant à

Mlle Agar, qui, avec une bonne grâce parfaite, a bien voulu accepter de venir dire des vers sur la scène de l'Opéra (ce qui est contraire aux traditions reçues), je ne puis que constater l'effet qu'ont produit, dans cette vaste salle, son magnifique organe et sa belle diction.

Ainsi, dans la bataille livrée, il n'y aura eu personne de sérieusement atteint, pas même le compositeur.

Un philosophe athénien à qui le peuple venait de jeter des pierres se promenait loin de la ville sur la plage déserte de Phalère. C'était le soir : un de ses disciples vint à lui et se répandit en invectives contre la méchanceté et l'ignorance du peuple d'Athènes. Alors le maître montra à l'élève un caillou qu'il tenait dans sa main et lui dit : « Prenez cette pierre et jetez-la-moi à la face si vous m'entendez jamais à l'avenir mettre la sagesse d'un homme au-dessus de la sagesse d'un peuple. » En ce temps-là, le peuple d'Athènes était un grand peuple : il lapidait quelquefois les philosophes qui ne pensaient pas comme lui, mais il avait du goût pour la philosophie.

A PROPOS

DES

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Août 1872.

Un des membres du jury pour le concours de déclamation dramatique aurait dit à M. Régnier, en désignant les élèves de l'habile professeur : « Ce n'est pas une classe que vous avez là, Monsieur, c'est une troupe. » Le compliment est bien tourné et bien mérité. Je ne crois pas malheureusement qu'il soit venu à la pensée d'aucun juré de dire quelque chose d'aussi flatteur à l'un des professeurs de chant de notre grande école lyrique, dont la régénération, solennellement promise et à peine commencée, donne déjà des fruits secs quand on en espérait tout au plus des fruits mûrs.

Quelques mots suffiront pour faire le compte rendu des concours de cette année. Sauf de rares exceptions, ces concours ont été très-médiocres. Est-ce la faute des professeurs? est-ce la faute des

élèves? j'aime mieux dire que je n'en sais rien. Ne voulant ni récriminer inutilement ni accuser personne, je me borne à constater le fait. Nos théâtres lyriques ont pourtant besoin plus que jamais de cantatrices et de chanteurs. Il faut songer à remplacer ceux qui vieillissent et celles qui ne pourront bientôt plus continuer à se rajeunir. Il faut pouvoir lutter aussi contre les théâtres étrangers, qui nous enlèvent, par les moyens irrésistibles que l'on sait, ce que nous avons de meilleur.

Cependant il est juste de reconnaître que le Conservatoire, quelques efforts qu'il puisse faire, le jour où il fera des efforts, ne suffira jamais à toutes ces exigences. Et on ne le lui demande pas. C'est pour lui donner les auxiliaires dont il a besoin, des auxiliaires dignes de lui, qu'on a institué dans plusieurs de nos grandes villes de province des écoles de musique qui sont considérées comme des succursales du Conservatoire de Paris, mais qui, par le fait, ne sont que des écoles communales que la ville entretient, et qui sont placées sous l'autorité, un peu trop arbitraire parfois, d'un conseil municipal. Tout ce que l'État se contente de faire pour ces établissements déclassés, c'est de leur envoyer de temps en temps un inspecteur. Tel est le cas, par exemple, du Conservatoire de Marseille, la plus riche et la plus importante ville de France après Lyon, une ville où, quoi qu'on en dise, le commerce des arts n'est pas absolument primé par le commerce du sucre. Un bien triste devoir m'y ayant appelé dernièrement, j'ai pu en-

tendre de la bouche même de mon vieil ami Auguste Morel des doléances qui m'ont semblé fort justes au sujet de la situation que lui fait l'organisation vicieuse de l'école qu'il dirige. La parfaite honnêteté d'un artiste, son talent, son savoir, la légitime renommée que ses œuvres lui ont acquise, n'assurent donc pas toujours son indépendance.

Heureux ceux qui vivent en dehors des intrigues mesquines, des rivalités de clocher et des petites passions politiques! En somme, et sans entrer davantage dans des détails inutiles, on doit souhaiter que nos écoles de musique de province, étant rattachées au ministère des beaux-arts par des liens sérieux, acquièrent ainsi le droit de s'intituler autrement que par une vaine formule, succursales du Conservatoire de Paris. Les difficultés survenues entre M. Auguste Morel et la municipalité de Marseille s'aplaniront sans doute; mais ce sera toujours à recommencer, un peu plus tôt ou un peu plus tard, là ou ailleurs.

Un des grands avantages de la transformation des écoles communales en conservatoires nationaux serait d'offrir aux prix de Rome dont les efforts persistants ne sont pas toujours couronnés de succès, à ceux dont le laurier commence à se flétrir et qu'une lutte incessante fatigue, un asile de paix et d'oubli. Beaucoup trouveraient que la direction d'un Conservatoire en province vaut mieux qu'une maîtrise à Paris. Et d'ailleurs, les devoirs de l'enseignement et les soins administratifs ne laisseraient-ils pas des loisirs aux plus persévérants, à ceux qui,

jusqu'au terme de leur carrière, conservent de respectables illusions?

Autrefois j'ai dit aussi ce que les prix de Rome auraient à gagner, au retour de la ville éternelle, à aller faire leur apprentissage comme chefs d'orchestre dans les grands théâtres de nos départements. Le contact journalier avec l'orchestre, la facilité de s'entendre exécuter, n'est-ce pas là pour un compositeur la meilleure école, la meilleure pierre de touche?

Puisqu'il est de l'intérêt des grandes villes d'avoir des écoles de musique, rien ne serait plus facile que de combiner l'action du gouvernement avec celle des municipalités. Le gouvernement se réserverait le droit de nommer les directeurs et d'approuver la nomination des professeurs, à la seule condition de participer, en les réduisant de moitié, aux sacrifices que les budgets municipaux s'imposent. Et le ministère des beaux-arts, pour pouvoir ajouter un paragraphe de plus au chapitre de ses dépenses, n'aurait qu'à réduire telle subvention dont le chiffre est exagéré, ou à supprimer telle autre subvention dont l'inutilité lui a été parfaitement démontrée.

Les libéralités du gouvernement atteindraient ainsi un but beaucoup plus pratique et beaucoup plus élevé.

Quand je demandais dans l'un de mes feuilletons du *Journal des Débats* le rétablissement des concerts des élèves du Conservatoire, je ne me doutais pas que l'étude de certains instruments était si négligée

à ce même Conservatoire, d'où sortaient autrefois nos meilleurs instrumentistes. Il n'y a eu cette année que deux concurrents pour le basson, lesquels n'ont été jugés dignes que d'un premier et d'un second accessit; trois élèves, dont un seul a obtenu un accessit, ont concouru pour la clarinette; il n'y a eu qu'un concurrent pour la trompette, et pour la harpe une concurrente, Mlle Jallet. En revanche, CINQUANTE-SIX élèves des deux sexes ont concouru pour le piano et l'étude du clavier, et, sur cinq concurrents pour le cornet à pistons, quatre ont obtenu des récompenses.

Si les choses vont ainsi pendant quelques années encore, dans la plupart de nos orchestres on sera forcé de se passer de bassons, comme déjà l'on se passe de harpes, et, jusqu'au jour du jugement dernier, on n'entendra plus de trompettes.

Du reste, il faut convenir que souffler dans un basson, sonner de la trompette ou jouer du tambour est une condition des plus médiocres, tandis que le piano mène à tout, même à la tonsure. Sans doute un basson, aussi bien qu'un pianiste, peut se faire moine ou abbé ; mais cela ne fait pas grand bruit dans le monde.

En général, les musiciens d'orchestre, même ceux de l'orchestre de l'Opéra, sont loin d'être rétribués en proportion du talent qu'on exige d'eux et du service auquel on les oblige. Il n'est pas de petit bureaucrate, de petit employé dont la situation, pouvant s'améliorer chaque année, ne soit préférable à celle de la plupart de nos musiciens d'orchestre. Le sort des choristes, hommes et fem-

mes, est plus misérable encore. Parmi les hommes, du moins, quelques-uns ont la ressource d'être gens d'église le matin et gens de théâtre le soir. Et tous ces braves gens, dont la tâche est si pénible, si ingrate et si peu rétribuée, sont d'excellents musiciens.

Donc nous savons maintenant que les concerts des élèves du Conservatoire ne seront pas rétablis jusqu'à nouvel ordre, faute d'instrumentistes.

J'ai beau retarder par toutes sortes de circonlocutions et de détours l'instant critique, il faut pourtant que j'y arrive. Je dirai donc que la distribution des prix aux élèves du Conservatoire a été marquée par deux incidents qui ont émotionné le public en sens inverse : la décoration de M. Elwart, professeur d'harmonie en retraite, et l'éloge d'Auber par M. Jules Simon.

Il est possible, comme on l'a dit, que M. Elwart soit un républicain de fraîche date : beaucoup d'autres sont logés à la même enseigne ; mais le cri qu'il a poussé quand M. le ministre des beaux-arts a attaché à sa boutonnière ce petit bout de ruban rouge par lequel les Français d'aujourd'hui se distinguent des autres peuples est un cri parti du cœur.

Seulement je crois que si M. Elwart avait pu se livrer à son inspiration et mieux développer sa pensée, au lieu de crier : « Vive la République ! » il eût chanté :

Vive le gouvernement !
Vive surtout le ministre

Qui récompense le talent,
Et sait distinguer un savant
D'un cuistre!

On aurait peut-être trouvé la poésie médiocre, mais l'effet eût été plus grand.

Si M. Elwart veut mettre ces vers en musique, quelque indignes qu'ils soient d'un tel honneur, je les enroule autour d'un mirliton, et c'est de grand cœur que je les lui offre.

Il m'en a peu coûté de complimenter un confrère ; mais je suis beaucoup moins à mon aise pour dire à mon tour, et après tout le monde, au ministre des beaux-arts ce que je pense de la façon tout à fait inattendue dont, en plein Conservatoire, il a parlé de M. Auber.

Le maître qui, après Boïeldieu, a été proclamé le chef de l'école française, et auquel nous conserverons ce titre, n'en déplaise à ceux qui semblent le convoiter; le maître qui, pendant quarante ans, a enchanté toute une génération de dilettanti, méritait assurément plus d'égards. M. Auber , élève et successeur de Cherubini, savait de son art beaucoup plus qu'il n'en laissait voir, et l'on a eu raison de dire de lui qu'il faisait de la petite musique en grand musicien. Cette facilité, que M. Jules Simon n'hésite pas à lui reprocher, était précisément une des qualités les plus caractéristiques de son génie. Mozart aussi travaillait avec une facilité extraordinaire (je n'ai pas besoin qu'on me rappelle qu'entre Auber et Mozart la différence est grande) ; mais a-t-on jamais songé à lui en faire un reproche ?

Si Meyerbeer, dont le ministre a opposé la science magistrale à l'inspiration facile de M. Auber, eût entendu ce rapprochement fait dans une intention peu flatteuse pour le maître français, il en eût été fort surpris : car l'auteur des *Huguenots*, comme la plupart des Allemands ses compatriotes, tenait en très-haute estime le talent de l'auteur de *la Muette*. On a toujours fort goûté les ouvrages de M. Auber en Allemagne, où on les joue au moins aussi souvent que nous jouons en France ceux de Meyerbeer. Il est possible que l'aimable compositeur dont le panégyrique est encore à faire ait eu des moments de faiblesse vers la fin de sa carrière : chez les plus grands artistes, qui, après tout, sont des hommes comme les autres, l'inspiration vieillit avec le reste; mais ces erreurs des dernières années seront d'autant plus facilement pardonnées à M. Auber que, si l'on s'en souvient, on ne s'en souvient guère. Qui donc parlera de *la Fiancée du Roi de Garbe* ou de *Jenny Bell*, de *Rêve d'amour* ou de *Zerline*, à propos du *Domino noir* et de *la Muette*, de *Fra Diavolo*, du *Philtre* et des *Diamants de la Couronne?*

Certes M. Jules Simon a bien le droit de penser de M. Auber ce qu'il en a dit; mais ce que pense M. Jules Simon, le ministre des beaux-arts n'avait pas le droit de le dire dans cette enceinte toute pleine de la gloire du maître, dans ce temple dont M. Auber a été pendant trente années le grand prêtre indulgent et doux, devant lequel les lévites s'inclinaient avec respect et auquel les vestales aimaient à sourire.

M. Jules Simon a terminé son discours en disant, toujours à propos d'Auber : « C'est une exception magnifique, dont la place n'a jamais été ici. Le directeur du Conservatoire, c'est Cherubini, Gluck, Beethoven, le génie fortifié et agrandi par la science. » Restons en Allemagne, je le veux bien ; mais à la place de Gluck mettons Sébastien Bach, remplaçons Beethoven par quelque grand musicien allemand plus classique que lui, et complétons la pensée du ministre en félicitant M. Ambroise Thomas d'avoir été choisi pour symboliser le travail au Conservatoire et relever le prestige de cette institution.

Maintenant, nous devons reconnaître que M. Jules Simon a appelé *la Muette* un chef-d'œuvre, et que, Meyerbeer n'ayant jamais été plus qu'il ne l'est aujourd'hui maître de l'Opéra, son nom devait venir tout naturellement au bout de la plume ou au bout de la langue du ministre protecteur naturel de notre première scène lyrique. Voyez l'affiche de l'Opéra : quand on ne joue pas *les Huguenots*, on joue *Robert ;* quand on ne joue plus *le Prophète*, c'est qu'on a repris *l'Africaine*. Il n'y a guère que *Faust* à qui l'on fasse de temps à autre une place, dont il est assurément fort digne, à côté des œuvres du maître allemand, qui était bien un peu Français tout de même. Et encore, depuis que le directeur de l'Opéra a fait inutilement le voyage de Londres pour demander à M. Gounod son *Polyeucte* (on prête à l'auteur l'intention singulière de transformer cet opéra en oratorio), je crains bien que la faveur exceptionnelle dont jouissait M. Gounod ne

soit quelque peu amoindrie. A défaut de *Polyeucte*, il faudra bien que le directeur de l'Opéra trouve une autre partition. Il cherche, dit-on, mais sans se presser: ses recettes d'été, dont la fermeture des trois théâtres lyriques font de véritables recettes d'hiver, lui donnent le temps de réfléchir.

Vraisemblablement nous n'aurons cet hiver que *la Coupe du roi de Thulé*, et il faut espérer que l'ouvrage du jeune M. Diaz sera à la hauteur de l'importance qu'on lui donne. Quand les trois directeurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique eurent l'ingénieuse idée d'instituer un concours, il fut bien entendu que les ouvrages couronnés prendraient place au répertoire sans compter parmi ceux que le cahier des charges impose à chaque directeur. Mais, les événements qui se sont succédé depuis ayant amené entre autres catastrophes la retraite de M. Émile Perrin, l'incendie du Théâtre-Lyrique et la faillite de M. Martinet, l'Opéra-Comique reste seul dans l'obligation de remplir ses engagements. Par un oubli involontaire de l'administration ou par une grâce toute spéciale, le nouveau directeur de l'Opéra a été dispensé de remplir les siens, c'est-à-dire ceux de son prédécesseur. Les compositeurs de musique français, habitués dans leur ingrate carrière à tous les hasards et à toutes les déceptions, n'ont élevé aucune réclamation, n'ont fait entendre aucune plainte. Mais le directeur de l'Opéra, qui a l'humeur voyageuse, n'était pas plutôt revenu de Londres qu'il partait pour Padoue, où l'on donne

en ce moment l'*Aïda* de M. Verdi. Il n'est donc que temps de rappeler au successeur de M. Émile Perrin qu'il n'échappera pas deux années de suite à cette obligation, qui lui semble sans doute bien périlleuse, de choisir lui-même et de donner au public une œuvre nouvelle, et qu'il ne doit point se bercer de l'espoir de remplacer l'œuvre d'un compositeur français par la traduction d'un opéra italien, pas plus que par tel autre ouvrage déjà représenté à Paris sur un autre théâtre lyrique.

Et croyez bien que je ne prêche ni pour ma paroisse ni pour mon saint. Le directeur de l'Opéra trouve, et il a peut-être raison, que l'échec d'*Érostrate* ne me permet pas de rentrer de sitôt dans la lice ; et moi, qui n'ai point oublié l'échec d'*Érostrate*, je trouve qu'il faudrait être bien téméraire pour livrer un grand ouvrage en cinq actes (c'est de *Sigurd* que je veux parler) aux hasards d'une exécution insuffisante : de sorte que le directeur de l'Opéra et moi nous sommes parfaitement d'accord.

Même depuis la rentrée de Mlle Hisson, il n'y a d'autre prima-donna à l'Opéra que Mme Gueymard : quand Mme Nilsson-Rouzeaud (saluons en passant l'heureux époux d'Ophélie) sera revenue du pays des avalanches, elle partira pour le pays des neiges; Mme Marie Sass est attendue dans la patrie du Cid; Mme Czillag est engagée à Bruxelles pour chanter le *Tannhauser* et *Fidelio*. Vous croyez peut-être que le directeur de l'Opéra se désole de voir lui échapper des cantatrices qu'il n'a pas pu ou qu'il n'a pas su retenir? Pas le moins du monde.

Il a découvert une danseuse pour laquelle quantité d'Américains se sont brûlé la cervelle, et il sait qu'il n'en faut pas davantage pour rendre à notre première scène lyrique tout l'éclat des splendeurs passées, la vogue de ses plus beaux jours.

AUBER

Juillet 1871.

M. Auber a été, après Boïeldieu et Hérold, le chef de l'école française. Ce titre, que personne ne lui a jamais contesté, il le doit tout autant à l'éclat de sa renommée qu'au soin avec lequel il a su dégager son talent de toute influence étrangère. On peut dire qu'il est demeuré spectateur impassible du grand mouvement musical qui, commencé en Allemagne vers les premières années de ce siècle, ne s'est guère acclimaté chez nous que pendant la seconde moitié. Si, par sa manière d'écrire, M. Auber laisse deviner qu'à l'école de Cherubini il vécut dans l'intimité des maîtres classiques; si plus tard l'auteur de *la Muette* ne put dissimuler l'impression qu'il avait reçue des prodigieux succès de Rossini, il n'en est pas moins vrai qne ses études, pas plus que ses admirations les plus sincères, ne lui créèrent des attaches sérieuses avec tel ou tel compositeur. Quel que soit le jugement de la postérité sur son œuvre, quel que soit le rang

qu'elle assigne à ce musicien si universellement fêté de son vivant, M. Auber restera comme la plus brillante personnification du génie musical français, nul n'ayant possédé à un plus haut degré l'esprit et la grâce, ces deux qualités éminemment françaises, que les maîtres allemands, d'ailleurs, ne nous envient pas.

Ses premiers biographes l'appelèrent un musicien amateur, plutôt par ironie que pour excuser la faiblesse de ses premiers essais. M. Auber, en effet, au début de sa carrière, ne fit guère pressentir à quel point il deviendrait illustre un jour. La musique était pour lui une simple distraction, peut-être aussi un moyen de se rendre agréable et de se faire accueillir avec plus d'empressement dans les salons, qu'il aimait à fréquenter. Le professeur Ladurner lui apprit un peu de piano, le chanteur Martin lui enseigna un peu de solfége. Il en sut bientôt assez pour écrire d'assez jolies romances, qui obtinrent une certaine vogue, accompagnées par l'auteur. Ces faciles succès ne suffisant plus à son ambition, il composa un trio pour piano, violon et violoncelle, auquel succédèrent plusieurs concertos, que son ami le violoncelliste Lamare exécutait avec une grande habileté et donnait comme étant de lui. Quelques artistes étaient dans le secret de cette *collaboration;* ils commencèrent à répandre le nom de M. Auber, et un concerto de violon qu'il composa à la même époque fut très applaudi au Conservatoire, exécuté par Mazas, l'un des meilleurs élèves de Baillot. Alors l'idée lui vient de travailler pour le théâtre. Il était pres-

que un artiste, il allait redevenir un amateur.

C'est sur un théâtre d'amateurs que fut joué son premier opéra, intitulé *Julie;* peu de temps après, il en écrivit un second, dont le titre n'a pas été conservé et qui fut représenté chez le prince de Chimay. Ces deux expériences eurent cela de bon qu'elles lui démontrèrent l'insuffisance de son éducation musicale. Il entra alors dans la classe de Cherubini. L'auteur de *Médée* était un ami de son père : « C'est aux bonnes études que j'ai faites sous la direction de ce maître, dit un jour M. Auber à l'un de ses biographes [1], que je dois de fixer rapidement mes idées sur le papier, et de trouver, au besoin, en une heure ce qu'il m'arrivait auparavant de chercher des mois entiers sans le trouver. »

Au bout de trois années, le jeune Auber savait assez d'harmonie et de contre-point pour écrire très-correctement un opéra ou une messe. Il donna la préférence au genre religieux. Et le seul morceau connu de sa première messe est un *Agnus Dei* dont il a fait la prière du mariage, au premier acte de *la Muette.* Il n'y a pas à s'étonner de cette transformation: on en voit de bien plus surprenantes tous les jours.

Peu de temps après, M. Auber arrivait au théâtre Feydeau avec un ouvrage en un acte dont Bouilly lui avait fourni le poëme. Il n'est guère resté du *Séjour militaire* que la date de la première représentation : 27 février 1813. « La musique est

1. M. B. Jouvin, *D.-F.-E. Auber, sa vie et ses œuvres*, notice publiée par *le Ménestrel.*

d'un jeune homme : » voilà tout ce que put en dire Geoffroy dans le *Journal des Débats*.

Six années se passèrent. Dans cet intervalle, le père de M. Auber étant mort sans laisser de fortune, le jeune compositeur se vit obligé de demander les ressources nécessaires à son existence à un art que jusque-là il avait cultivé pour son agrément. A force de persévérance, il obtint un livret de M. de Planard. Que dis-je ? il en obtint deux : *le Testament et les Billets doux* et *la Bergère châtelaine*. « *Les Billets doux*, dit M. Jouvin[2], n'allèrent point à leur adresse, et ce fut un *testament in articulo mortis* (plaisanterie du temps). »

De *la Bergère châtelaine*, représentée le 27 janvier 1820, datent la grande renommée de M. Auber et le commencement de sa rapide fortune. Cet ouvrage, remarquable par l'originalité de la mélodie et l'élégance de l'instrumentation, obtint un succès complet. Les critiques du temps firent bien quelques réserves : ils reprochèrent à M. Auber d'avoir « sacrifié à la mode », et écrit « tout à fait dans le goût de l'opéra-buffa » ; mais le public les laissa dire, et donna raison, par ses applaudissements, aux innovations, ou, si l'on veut, aux imitations ingénieuses du jeune musicien.

Emma ou la Promesse imprudente succéda à *la Bergère châtelaine*. C'était la même musique, vive, spirituelle, facile ; ce fut le même succès.

A cette époque, M. Auber se lia avec Scribe et

1. *D.-F.-E. Auber, sa vie et ses œuvres*, notice publiée par *le Ménestrel*.

devint son collaborateur. Ces deux esprits, entre lesquels je n'établis cependant aucun parallèle, étaient si bien faits pour s'entendre, qu'ils devaient évidemment se rencontrer. Ils ont produit ensemble, depuis *Leicester* jusqu'à *la Fiancée du roi de Garbe*, près de quarante ouvrages représentés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique avec des fortunes diverses, sans que jamais une de ces chutes éclatantes qui souvent font bien plus pour la gloire d'un artiste qu'un demi-succès soit venue altérer la douce sérénité du plus heureux des compositeurs. *Manon Lescaut*, dont MM. Michel Carré et Jules Barbier ont écrit le livret, est la seule infidélité que M. Auber ait faite à Eugène Scribe. Seulement, lorsque celui-ci mourut, M. Auber, n'ayant nulle envie de se reposer et se trouvant encore assez jeune pour continuer une carrière déjà si bien remplie, choisit d'autres collaborateurs. Le sujet du *Premier Jour de bonheur* et celui de *Rêve d'amour* lui ont été donnés par MM. Cormon et d'Ennery.

Je n'ai pas l'intention, dans cette courte notice, d'analyser l'une après l'autre les quarante partitions que l'Opéra-Comique et l'Opéra doivent à M. Auber. Ce travail a été fait d'une manière très-remarquable par M. B. Jouvin; et j'ajouterai que la brochure de l'éminent critique offre d'autant plus d'intérêt, qu'elle semble, pour tout ce qui concerne la partie anecdotique, avoir été écrite sous la dictée de l'illustre compositeur.

Parmi tant d'ouvrages charmants, dont quelques-uns, dans leur genre, sont de véritables chefs-d'œuvre, il en est peu qui n'aient laissé au moins

un agréable souvenir à ceux qui les ont entendus. Dans ses partitions les moins applaudies, le maître a toujours eu l'heureuse chance de placer quelque gracieux refrain qui en a amorti la chute et les a sauvées de l'oubli : aussi *Léocadie*, *la Barcarolle*, *Zerline* et *Jenny Bell* (je n'en cite que quatre) vivront-elles à l'ombre de ces œuvres célèbres et éternellement jeunes qui s'appellent *Fra Diavolo*, *la Muette*, *le Philtre*, *le Domino noir*, *l'Ambassadrice*, *le Dieu et la Bayadère*, *les Diamants de la couronne*, *le Cheval de bronze*, *la Fiancée*, *la Sirène* (il en est bien d'autres que je pourrais citer).

Je crois qu'on a un peu exagéré en disant que M. Auber n'aimait pas sa musique et n'a jamais eu en composant d'autre compagnon que l'ennui. Cela s'est dit sans doute parce que M. Auber, qui, on le sait, avait infiniment d'esprit, est le musicien auquel on a prêté le plus de mots spirituels et d'ingénieux paradoxes. Je crois seulement qu'il n'a jamais connu, même en écrivant ses meilleurs ouvrages, cette folle ivresse qui s'empare à certain moment de l'âme du compositeur, du poëte, et le plonge alternativement dans les délices de la joie la plus vive et dans les tristesses d'un sombre découragement. Si la musique eût procuré le plus court instant d'ennui au maître qui faisait si grand cas des douceurs de la vie, il eût bien vite renoncé à la musique. Au contraire, c'était pour lui un besoin de produire, et il travaillait sans cesse et partout, s'inquiétant peu du bruit du dehors, des petites agitations comme des grandes querelles. Peut-être se jugeait-il sévèrement; mais il ne jugeait

pas les autres et n'a jamais manqué de démentir ceux qui, pour attaquer avec plus de force quelque solide renommée, prétendaient s'appuyer sur son opinion. Il était bienveillant et doux, et d'une exquise politesse avec tout le monde. Et comment l'envie et la haine auraient-elles pu se glisser dans son cœur ? Il avait reçu, toute sa vie et sous toutes les formes, les caresses de la fortune, et le genre humain ne lui avait pas fait grand mal. Qui sait cependant si un peu d'amertume n'est pas venu à ses lèvres quand il s'est vu mourir, lui, l'ami des élégances mondaines, au milieu du plus effroyable désastre qui ait jamais frappé un peuple intelligent et civilisé ?

Ainsi qu'Anacréon, le murmure des brises
Berçait son cœur depuis quatre-vingt-dix printemps,
Et son front s'inclinait sous les roses, surprises
De le trouver si jeune avec des cheveux blancs.

. . . . . .

Toi qui partis au milieu de l'orage,
Et qui fermas tes yeux lassés
Loin de tes enfants dispersés,
Accueille aujourd'hui leur hommage !...

Et nous offrons au cher absent
Les honneurs réservés aux maîtres de la lyre ;
Mais cachons les lauriers qui le faisaient sourire
Sous les roses qu'il aimait tant [1] !

1. *Hommage à Auber*, poésie de Louis Gallet.

FÉTIS

M. Auber et M. Fétis étaient à peu près du même âge: ils sont morts presque en même temps. Le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, qui fut à la fois musicographe, critique et compositeur, a accompli pendant sa longue carrière un ensemble de travaux à faire pâlir un bénédictin: il a écrit pour le piano et pour l'orchestre; il a composé des sonates et des symphonies, de la musique de chambre et de la musique d'église, des motets, des litanies, des hymnes et des opéras. A neuf ans il était organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru et accompagnait le chœur des chanoinesses et les anciennes messes de vieux maîtres allemands et italiens; à quinze ans il avait déjà dans son bagage musical : deux concertos de piano, une symphonie concertante pour deux violons, alto et basse avec orchestre; des sonates et des fantaisies, un *Stabat*, une messe, des quatuors et un concerto de violon. Tout cela a été anéanti, nous dit-il, à l'exception de trois qua-

tuors, composés à l'âge de douze ans, conservés par curiosité.

De 1830 à 1832, plusieurs de ses opéras furent représentés à Feydeau et au théâtre Ventadour. *Le Mannequin de Bergame* et *la Vieille* obtinrent même un certain succès; mais le génie de M. Fétis n'était rien moins que dramatique, et l'on ne trouve pas dans les ouvrages qu'il a écrits pour la scène cette fraîcheur d'idées, ces fines harmonies et cette nouveauté dans la forme qui distinguent la plupart de ses compositons instrumentales. Aussi Berlioz, en sortant d'une représentation de *la Vieille*, que l'on venait de reprendre à l'Opéra-Comique, écrivait-il dans le *Journal des Débats :* « Je viens d'entendre *la Vieille* musique de M. Fétis. » C'est ce qu'on peut appeler de l'ironie par absence de ponctuation. Le trait alla à son adresse, et l'on doit croire que M. Fétis eut le bon goût de ne pas s'en souvenir lorsqu'il publia dans sa *Biographie universelle des musiciens* la notice relative à l'illustre compositeur.

Parmi les ouvrages didactiques, historiques et critiques que M. Fétis a fait paraître ou qui étaient en voie de publication au moment de sa mort, les plus importants sont : le *Traité de fugue et de contre-point*, le *Traité de l'accompagnement de la partition*, la *Biographie universelle des musiciens*, la *Méthode des méthodes de piano*, la *Méthode des méthodes de chant*, le *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, la *Philosophie générale de la musique*, l'*Histoire générale de la musique*, les *Souvenirs d'un vieux musicien* (Mémoires sur la vie

de l'auteur et sur ses relations avec les hommes les plus célèbres dans l'art et dans la science pendant soixante ans) et une traduction française du *Traité de musique* de Boèce. En 1806, M. Fétis fut engagé dans un travail immense, dont il nous dit lui-même qu'il n'avait pas mesuré l'étendue, qui fut plusieurs fois interrompu, qu'il reprit cependant toujours avec courage et qu'il a enfin achevé après trente années de recherches et de patience. Il s'agit d'une révision de tout le chant de l'Église romaine, d'après les manuscrits les plus authentiques et les plus curieux, conférés avec les meilleures éditions: travail immense, en effet, pour lequel M. Fétis, remontant bien plus haut que Giovanelli, Guidetti et Palestrina, a dû compulser deux cent quarante-six manuscrits des bibliothèques de Paris, de Cambrai, d'Arras, du Musée britannique de Londres, de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, etc., etc., et dont plusieurs datent du neuvième siècle. « Le Graduel et l'Antiphonaire, ajoute-t-il, sont prêts à être livrés à l'impression; mais il est vraisemblable que le fruit d'un si grand labeur ne verra jamais le jour: car, après avoir été témoin des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissé entraîner à propos d'opinions plus ou moins mal fondées sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien, l'auteur de la première idée de cette restauration et des premiers travaux entrepris pour l'opérer se gardera d'appeler sur lui-même l'animadversion de tous les partis. En l'état actuel des choses, il s'exposerait, en publiant le fruit de ses veilles sur ce

sujet, à voir troubler la tranquillité de ses derniers jours, sans aucune chance de succès. » Il faut espérer que M. Fétis, craignant moins pour sa mémoire que pour « la tranquillité de ses derniers jours », aura chargé son fils M. Édouard Fétis, le savant et judicieux critique de *l'Indépendance belge*, du soin de livrer à la publicité et à toutes les vivacités de la polémique une œuvre d'une si haute portée et d'un si grand intérêt. Nous en dirons autant de l'*Histoire générale de la musique*, dont il n'a paru jusqu'à présent que deux volumes, ainsi que de la *Philosophie générale de la musique*, ouvrage borné à un seul volume, mais que l'auteur regarde comme un des plus considérables qu'il ait écrits.

Si M. Fétis redoutait les attaques des gens d'église, du moins était-il depuis longtemps habitué aux discussions les plus acerbes avec les laïques de tous pays. Jamais écrivain ne fut si contredit dans ses opinions ni taxé d'autant d'erreurs. C'est de l'Allemagne surtout que lui sont venus les plus rudes coups; il est vrai que les savants belges, ses compatriotes, ne l'ont pas épargné davantage. Évidemment son œuvre est trop vaste pour être parfaite; l'ensemble de ses travaux n'en est pas moins un des monuments les plus complets et les plus dignes de la reconnaissance des artistes qui aient été élevés de notre temps à l'art musical et à l'histoire de la musique.

On a reproché à M. Fétis, avec une justesse de raison que je ne veux point examiner, de n'avoir pas toujours été guidé par la conviction la plus

sincère dans les appréciations de sa critique. On l'accuse même d'avoir subi certaines influences que l'homme qui tient une plume doit absolument repousser. Il est bien difficile de prouver des accusations de ce genre. Elles tombent quelquefois d'elles-mêmes, sans que l'écrivain attaqué prenne la peine de se défendre, et je n'ai pas entendu dire que M. Fétis se soit jamais défendu.

M. Fétis est le fondateur de la *Revue musicale;* en même temps qu'il collaborait à cette publication, il rédigeait le feuilleton du *Temps* et celui du *National*, ce qui l'a obligé plusieurs fois à écrire trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau. Dans chacun de ces articles, qui paraissaient le surlendemain de la représentation, l'ouvrage était considéré sous un aspect différent. M. Fétis a publié aussi, dans la *Gazette musicale de Paris* et dans la *Revue de la musique religieuse*, une multitude d'articles de critique, de théorie, d'histoire et de philosophie de la musique, formant plus de 2,500 pages d'impression.

Il est mort à l'âge de quatre-vingt-sept ans. C'est M. Gevaert qui lui a succédé comme directeur du Conservatoire de Bruxelles.

CARAFA

Août 1872.

Carafa, que le ministre des beaux-arts, en son discours, a appelé l'auteur du *Solitaire*, et qu'il eût peut-être mieux valu appeler l'auteur de *Masaniello;* Carafa, qui fut directeur de ce Gymnase militaire que le gouvernement impérial crut devoir supprimer et que le gouvernement actuel ferait peut-être bien de rétablir ; Carafa, l'ami le plus dévoué de Rossini, vient de mourir. Il était à l'âge où ces sortes d'accidents arrivent, bien qu'ils arrivent à tout âge, malheureusement. Carafa était né en 1785 : il avait donc 87 ans. Depuis quelques années, sa mort était pressentie et n'a surpris personne; tandis que la mort de M. Auber, qui fut un jeune homme jusqu'à ses derniers instants, semblait ne devoir jamais arriver. Donc celui qui en son temps fut un compositeur presque illustre et souvent applaudi s'est éteint sans faire grand bruit parmi cette génération trop jeune pour avoir pu le connaître et le bien apprécier. On ne jouait plus ses œuvres depuis bien des années; la dernière

tentative faite au Théâtre-Lyrique par le directeur Pellegrin, un contemporain du maître, n'avait pas réussi. *Le Solitaire*, « qui sait tout, qui voit tout », ne sut pas plaire au public, ne put pas se maintenir sur l'affiche et vit la déconfiture prochaine de la direction qui l'avait exhumé. C'est en ce cas seulement que le Solitaire ne se trompa point, et il faut croire que c'est de son propre mouvement qu'il se retira. La reprise de *Masaniello* eût été en ce temps-là et serait encore aujourd'hui une opération bien meilleure et bien plus profitable aux intérêts du théâtre qui en ferait l'essai, et à la gloire posthume du compositeur. *La Muette* a fait oublier *Masaniello;* mais les musiciens vous diront que *Masaniello* n'est certainement pas indigne de tenir son rang à côté de *la Muette*. Le duo : *Un oiseau qui supporte à peine la lumière*, est un chef-d'œuvre; la barcarolle a joui d'une vogue à nulle autre pareille, et bien d'autres morceaux de la partition sont extrêmement remarquables.

Carafa, qui, avant de se livrer à la composition, avait été officier de hussards, écuyer du roi de Naples, puis officier d'ordonnance de Joachim Murat, a écrit une trentaine d'ouvrages, représentés en Italie, à Vienne et à Paris, et dont les plus populaires sont : *le Solitaire* (1822), *le Valet de chambre* (1823), *la Violette* 1827), en collaboration avec Leborne; *Masaniello* (1828) et *la Prison d'Édimbourg* (1833), ouvrage, dit M. Fétis, qui réussit peu, mais qui méritait un meilleur sort.

C'est en 1837 que Carafa succéda à Lesueur comme membre de l'Académie des beaux-arts.

Bien qu'il eût étudié l'harmonie avec Fenaroli, la fugue et le contrepoint avec Cherubini, il n'était point homme de science, écrivait avec une correction relative, et appartenait par droit de naissance et par toutes ses sympathies à cette école des mélodistes italiens dont l'auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell* était pour lui le type le plus accompli, l'expression la plus sublime.

Il y a trois ou quatre ans, on le voyait encore très-assidu aux représentations des Fantaisies-Parisiennes et de l'Opéra, où il avait un siége à l'entrée de l'amphithéâtre. Mais déjà ses facultés étaient très-affaiblies et il ressentait les premières atteintes de la paralysie à laquelle il a succombé.

On a exécuté à ses obsèques deux morceaux de sa composition : une *Marche funèbre* et un *Ave verum* avec accompagnement de harpe par M. Prunier, un de ses élèves.

THÉOPHILE GAUTIER

Novembre 1872.

Je ne saurais parler aujourd'hui de choses plaisantes et de calembredaines, de petite musique et de couplets grivois, de toutes ces folles gaietés avec lesquelles nous continuons, comme par le passé, à épurer nos âmes et à fortifier nos cœurs. Un grand deuil vient de se faire dans le monde des lettres et des arts, et de ce deuil nous sommes particulièrement affligé, nous qui étions lié par les sentiments de l'affection et de la reconnaissance à l'illustre poëte qui n'est plus. C'est grâce à lui que nos premiers essais ont vu le jour : il nous a aidé de sa plume. Il a écrit pour nous le poëme du *Selam* et le livret de *Sacountala;* et, comme cela pourra servir un jour à la publication de ses œuvres complètes, nous dirons, à titre de renseignement, que ces jolis couplets de *Maître Wolfram* sont de lui :

Je crois ouïr dans les bois
Une voix.
Le vent me parle à l'oreille,

La fleur me dit ses secrets
  Les plus frais,
Et le ramier me conseille.

Je me sens une langueur
  Dans le cœur.
Je deviens pâle ou vermeille,
Gaie ou rêveuse en un jour,
  Tour à tour.
Un songe éblouit ma veille.

Méry, qui seul a signé le poëme de *Maître Wolfram*, a ajouté un troisième couplet, qui n'est point indigne assurément du voisinage des deux autres :

Je puis rêver sans ennuis
  Dans mes nuits,
Sous l'humble abri de ma treille ;
Et je sens à mes douleurs,
  A mes pleurs,
Une douceur sans pareille.

Ah ! c'est mon cœur qui s'éveille ! tel est le refrain de la chanson, dont le rhythme, on l'aura remarqué, est le même que celui d'une odelette bien connue de Ronsard :

Bel aubépin fleurissant,
  Verdissant
Le long de ce beau rivage,

sur lequel la musique des couplets de *Maître Wolfram* a été faite.

Théophile Gautier excellait en ces sortes de jeux poétiques, et même le *monstre* le plus extravagant lui suffisait pour adapter une pensée charmante et de forme exquise à une mélodie qu'on venait de lui faire entendre.

C'est ainsi que, lorsque nous fîmes ensemble le *Selam*, œuvre dans certaines parties de laquelle j'avais essayé de reproduire les rhythmes les plus caractéristiques de la musique orientale, je lui donnai le *monstre* d'une pastorale qui commençait par ce vers :

Mon visage jaunit lorsque j'ai la jaunisse.

Tout le reste était à l'avenant, et je me dispense de le citer.

Eh bien ! sur ce vers grotesque, Gautier trouva celui-ci, qui est délicieux :

Mon troupeau se rallie au doux son de ma flûte.

C'est que Gautier était bien loin d'avoir, comme on l'a prétendu et répété souvent, l'oreille fermée à toute mélodie. Il est possible qu'il ait dit : « *La musique est le plus cher et le plus désagréable de tous les bruits.* » Mais, si c'est là un aphorisme quelque peu paradoxal, pris dans un sens absolu, n'est-il pas vrai que dans plus d'un cas il peut être d'une justesse irréfutable ? Quant à parodier le mot de Mercier au chantre de Philomèle : « Tais-toi, vilaine bête ! » j'affirme que Gautier n'y a jamais songé ; et d'ailleurs, l'eût-il fait, pourrait-on conclure de ce qu'il n'aimait pas les rossignols qu'il n'aimait pas la musique ? Il l'aimait, au contraire, et faisait mieux que de l'aimer : il l'écoutait avec intelligence, avec recueillement ; et, s'il n'en pouvait discuter en homme compétent, il en parlait en poëte et savait traduire dans la langue la plus imagée les émo-

tions et les jouissances qu'il en avait reçues. Ce qui était pour lui le travail le plus fastidieux, et quelquefois un véritable supplice, c'était de rendre compte dans son feuilleton du lundi de telle œuvre plate ou médiocre dont il comprenait aussi bien que qui que ce fût la platitude et la médiocrité ; mais il était bon et ne voulait blesser personne. Et quand, pour s'affranchir d'une si sotte besogne, il s'en remettait à l'appréciation de quelque critique blond (ainsi disait-il) qui était de ses amis, il ne manquait jamais de lui recommander la douceur, l'indulgence et la politesse, qui doivent être les premières vertus d'un critique, quelle que soit sa nuance. Mais, s'il se trouvait aux prises avec une œuvre forte et originale, conçue dans un sentiment élevé et poétique, alors il ne prenait l'avis et ne demandait le secours de personne : l'éloge venait au bout de sa plume, revêtu de cette forme élégante qui a toujours été une des qualités les plus distinctives de son talent ; et, pour faire partager son admiration à ceux qui le lisaient, il n'avait nul besoin d'employer ces termes techniques que seuls les pédants recherchent et dont ils abusent si souvent. Est-il nécessaire de rappeler les admirables feuilletons qu'il écrivit sur les principaux ouvrages d'Hector Berlioz et sur *le Désert*, de M. Félicien David ?

Je n'ai pas à louer ici l'écrivain et le poëte après ou avant M. Jules Janin, qui nous a promis de ne pas s'en tenir à la notice nécrologique qu'il a publiée dans le *Journal des Débats* le lendemain de la mort de Théophile Gautier. Mais il m'a semblé que

c'était presque un devoir pour moi de mêler à l'expression de mes très-vifs regrets le souvenir d'une collaboration dont je m'honore infiniment, et qui m'a permis d'apprécier chez Théophile Gautier ce don que bien peu de gens lui reconnaissaient : une très-grande sensibilité musicale. N'est-ce point en grande partie à cette faculté rare que l'on doit attribuer le lyrisme des vers qu'il a écrits pour être mis en musique, et qui ne tiennent malheureusement pas dans son œuvre une place bien grande ? Plusieurs fois on l'a sollicité d'écrire un poëme d'opéra : il eût donné à ce genre, surtout si on eût laissé toute liberté à son imagination, un digne pendant à *la Péri* et à *Giselle ;* mais il ignorait moins que personne ce qu'on appelle les exigences du théâtre, et il prêtait aux compositeurs qu'il aimait le plus d'étranges fantaisies de rhythmes bizarres et de vers boiteux qui l'effarouchaient.

Je sais cependant qu'après différents projets abandonnés il s'était décidé à tailler un poëme dramatique dans le beau roman carthaginois de M. Gustave Flaubert. *Salammbô* est en effet une œuvre qui, à part l'intérêt qu'elle peut avoir au théâtre, devait puissamment solliciter, tant par la nature du sujet que par les promesses d'une éblouissante mise en scène, un maître coloriste tel que Théophile Gautier.

Que de bonnes soirées nous avons passées ensemble ! et avec quelle attention émue il écoutait les fragments que je lui jouais de l'œuvre de Weber, son compositeur de prédilection !

C'est avec Théophile Gautier que je suis allé il y a une quinzaine d'années entendre pour la première fois *le Thannhauser* à Wiesbaden. Et je me souviens encore de la profonde sensation que lui fit éprouver cette musique aussi nouvelle pour lui que pour moi. Il en saisit du premier coup la grandeur épique et même les plus minutieux détails. Le chœur des pèlerins, la romance de l'*Étoile du soir*, le combat des maîtres chanteurs, la scène du Venusberg, la marche triomphale et le poétique chant du pâtre le plongèrent dans un ravissement qui se lisait sur sa belle et douce physionomie. Nous rentrâmes à l'hôtel des *Quatre-Saisons*, je crois; et là, tout d'une haleine et en quelques heures, au milieu du silence de la nuit, il écrivit un feuilleton superbe, que les lecteurs de *la Presse* n'ont certainement pas oublié. Moi, j'envoyai modestement à *l'Indépendance belge* une courte correspondance, que m'avait prié de faire en son absence mon ami Paul d'Ivoy. Je dis cela pour décliner en cette occasion toute part de collaboration au feuilleton musical de Théophile Gautier.

Pauvre Théo ! comme il s'appelait lui-même en ses heures de mélancolie : il avait grand'peur de la mort ; et la mort, avant de le prendre, lui a fait la grâce de l'endormir.

PETITES NOTES

PETITES NOTES

On nous écrit de Bénarès :

« Une de nos plus grandes pagodes vient d'échapper à un acte de profanation qui l'eût déshonorée et souillée à tout jamais. Ce temple, consacré au culte de la musique dramatique et dansante, immaculé jusqu'ici, a failli recevoir sa première tache, tache que n'eussent effacée ni dans le présent ni dans l'avenir les plus éclatantes reprises, les plus merveilleux débuts. Un brahme fanatique a eu vent de la chose, et, par sa parole inspirée et persuasive, a préservé la pureté du saint lieu. Où allons-nous, mes frères? s'est-il écrié, et dans quel temps de dures épreuves sommes-nous donc destinés à vivre? N'est-ce point assez que le vent du soir, à l'heure où nous prions dans le bois sacré, nous apporte l'écho des folles ritournelles et des chansons d'amour? Faut-il encore, sous je ne sais quel prétexte de charité ou de bienfaisance, leur donner asile dans le sanctuaire du grand art lyrique et les laisser se mêler à la célébration des

saints mystères ? Après avoir vu outrageusement raccourcir les jupes des bayadères, filles de nos marchands, esclaves de nos dieux, verrons-nous encore déchoir les belles *devadasis*, que la déesse Rambha protége, au rang de vulgaires danseuses, de *soutradharis* éhontées qui courent les auberges et les mauvais lieux ? Ces voûtes, où retentissent les purs accents des hymnes d'Indra, entendront-elles sans frémir les couplets bachiques qui se chantent le verre à la main et le poing sur la hanche dans les halles et les marchés de Bénarès ? Et tandis que le brahmine parlait, un radjah tout-puissant, qui se rendait à la pagode pour y faire sa prière, prêta une oreille attentive au discours du prêtre de Siva. Et il comprit que dans un pays civilisé c'était une grande faute que de laisser profaner un temple et porter atteinte à un culte salarié par l'État. Voilà comment on apprit le lendemain par les papiers publics que les impudiques prêtresses et les jongleurs d'une petite pagode voisine ne viendraient pas, même pour un soir, souiller par leurs chansons obscènes et leurs exercices profanes la sainteté du grand temple de Bénarès.

« Il y a ici comme ailleurs des gens sceptiques qui, tout en approuvant la mesure prise par le radjah, se sont un peu égayés aux dépens du fougueux brahmine, lequel semble ignorer que, dans la pagode que son éloquence a protégée, il se commet depuis un temps immémorial des actes fort répréhensibles et même attentatoires à la dignité du culte auquel elle est consacrée : par

exemple, on y a représenté pendant bien longtemps, mutilé et exécuté par des coryphées, le chef-d'œuvre d'un célèbre compositeur nommé Rossinidâsa, et on y donne des bals masqués et publics qui offensent la morale, la décence, et sont un véritable outrage à la religion de l'art pur.

« Cet incident n'a eu d'autre résultat que de priver un pauvre diable d'acteur du bénéfice d'une représentation qui eût attiré une grande affluence d'Hindous et d'étrangers, toujours friands de spectacles extraordinaires, et de ramener la foule, plus curieuse et plus empressée, aux exercices des *soutradharis* et des jongleurs de la petite pagode placée sous l'invocation de la nymphe du Gange, la déesse Gangâ ou Gangô. Aussi le directeur temporel et spirituel de cette pagode est-il en train de réaliser des profits considérables; et, comme il est d'une nature généreuse, il se laisse aller fréquemment à des actes de libéralité et de magnificence qui sont un sujet d'étonnement et d'admiration pour les Hindous de toutes les castes et de toutes les religions qui peuplent la grande et riche ville de Bénarès. »

LES MALHEURS D'EUTERPE

Septembre 1872.

La voix disait :

« Je suis comme le moissonneur qui promènerait sa faux dans un champ que les sauterelles viennent de ravager. De quelque côté que je me tourne, je ne vois rien : pas une gerbe, pas un épi mûr. Et cependant le champ était fertile jadis ! Vous avez beau dire : Les sauterelles passent, l'herbe repoussera; rien ne repousse, rien ne verdoie. On en aura bien vite fait dans l'avenir avec les éphémérides musicales de ces dernières années. Le malheur, c'est que nous sommes tous plus ou moins frappés de léthargie. Le premier qui se réveillera devra crier bien fort pour réveiller les autres.

Je pousse une clameur à nulle autre pareille,
Et, mes cris dussent-ils vous dechirer l'oreille,
Je veux crier encor plus fort :
Le dieu Pan est mort! il est mort!

« Mais à quoi bon emprunter les allégories de la fable pour peindre une situation dont la triste réalité n'est que trop évidente, hélas! Voilà assez longtemps qu'on nous amuse comme des enfants avec des osselets. Donnez-nous donc quelque chose de plus sérieux, non pas pour nous distraire, mais pour nous ragaillardir et nous fortifier. La musique n'est point un art d'agrément dans la plus triviale acception du mot : la muse Euterpe est une belle et chaste fille au noble maintien ; la flûte et la lyre sont ses attributs. Voyez de quelle façon vous l'avez accoutrée et quelle triste figure elle fait sous ses oripeaux d'hétaïre.

« Il paraît cependant qu'elle plaît ainsi, puisque partout on lui dresse des autels, puisque partout l'encens fume à ses pieds. Elle a ses corybantes et ses prêtresses, dont les tuniques sont taillées dans des ailes de papillon; et l'Olympe qu'elle habite est tout peuplé de dieux extravagants. C'est à qui lèvera la jambe le plus haut dans les rondes échevelées, c'est à qui lancera la note avec l'éclat de rire le plus strident.

Mais pourquoi nous dire ces choses ?
Laissez aux lèvres roses
Les joyeuses chansons,
Et laissez aux buissons
Les roses !

« Je ne suis pas d'humeur chagrine, je vous le jure, et tout comme un autre je prends plaisir aux divertissements. J'aime les gais refrains et le parfum de la rose; mais je ne puis voir sans tristesse le

dédain de la foule pour les œuvres sublimes que j'admire et que nous n'entendons plus. Je ne puis m'habituer à marcher dans les ténèbres, à me mouvoir dans le vide, et, comme Gœthe, je demande de la lumière, plus de lumière encore! Je veux qu'autour de moi l'on s'inquiète des millions dépensés et des efforts des grandes entreprises. Si je ne puis toucher le but, je veux du moins qu'on me le montre. Allons-nous vivre éternellement d'amusettes et de flonflons, de regains et de tentatives avortées? Nos chefs-d'œuvre, on les compte; et c'est sans doute pour ne pas en augmenter le nombre que vous faites semblant de gémir sur l'impuissance, sur l'infécondité des producteurs. Le génie lui-même a besoin d'être stimulé; il lui faut les senteurs vivifiantes : au-dessus de lui les grands espaces et l'horizon limpide; au-dessous les agitations de la foule. Il lui faut les rayons d'un soleil éblouissant, et vous le laissez s'étioler à la pâle lueur de vos crépuscules; il lui faut les âpres émotions de la lutte, et vous le laissez épuiser ses forces dans l'inaction et le découragement. Vous croyez peut-être que tous les vaillants athlètes sont morts? Détrompez-vous : vous en verrez surgir armés de toutes pièces et sonnant à pleins poumons dans des trompettes d'airain. Ils vous annonceront que l'heure est proche où il faudra combattre comme aux grandes époques de régénération.

« Vous nous avez donné un temple superbe, et vous y avez prodigué la pierre et le marbre, le bronze et l'or. Le pinceau d'un artiste de génie l'a

décoré de chefs-d'œuvre; des statues et des groupes se dressent sur sa façade. Apollon, tenant la lyre, rayonne à son sommet. Vous avez déjà soulevé un coin du voile qui cache toutes ces merveilles, et bientôt nous serons appelés à les contempler avec émotion, avec orgueil, avec ravissement : car c'est pour nous, n'est-ce pas? que cette œuvre gigantesque a été conçue, c'est pour nous qu'elle s'est achevée. Nos maîtres y entreront les premiers, mais nous y entrerons à leur suite. Nous y entrerons pénétrés d'un saint respect et d'une joie immense. Nous nous inclinerons devant les divinités de l'atrium, et nous garderons dans nos cœurs le souvenir de l'inscription placée sur le fronton de l'édifice. C'est le temple de l'Art! Puissent les destins contraires ne pas en faire un jour le temple de la Fortune! »

Alors la voix se tut. Je restai longtemps la plume à la main, hésitant à écrire ce que je venais d'entendre et ne sachant si c'était la voix d'un prophète, d'un illuminé ou d'un misanthrope qui venait de parler ainsi. Ce n'était peut-être que la plainte d'un musicien qui n'est pas de son temps, et qui avait lu dans les journaux de la veille le chiffre des recettes produites en un an par une opérette célèbre : *Un million cent quatre-vingt-cinq mille soixante et onze francs cinquante centimes.* Il y a là de quoi faire rêver, et il est bien possible que ce soit en rêvant que j'ai cru entendre les lamentations, les choses lamentables, si vous voulez, qui servent de préambule à cet article. Cela m'a un peu troublé l'esprit.

et je ne sais guère de quoi je vais vous entretenir aujourd'hui. Cent quatre-vingt-cinq mille soixante et onze francs cinquante centimes de recette dans l'espace d'une année, sans compter le million de rigueur! car on ne peut gagner moins d'un million si l'on sait faire vibrer à propos la corde populaire, si l'on sait trouver la note gaie, la note burlesque même, mais la note juste. Ceux qui trouvent cette note, ceux qui font vibrer cette corde entendent répéter chaque jour que le goût du public va s'épurant, qu'il se porte progressivement vers les grandes et belles œuvres du passé, appelant à grands cris les grandes et belles œuvres de l'avenir, et ils laissent dire. Ce sont des gens bien avisés et des gens bien charitables, car ils donnent beaucoup aux pauvres. Le droit des hospices est de onze pour cent. Calculez sur le chiffre d'un million cent quatre-vingt-cinq mille soixante et onze francs, et vous verrez que cela fait un assez joli denier.

Essayerez-vous d'élever autel contre autel et de rivaliser par des chants inspirés, par des hymnes sublimes, avec les flonflons de la chansonnette? Vous pourriez le faire, mais vous le ferez pas. En attendant, le flot monte toujours. Il y eut un peu de calme au lendemain de nos malheurs, et puis cela a repris de plus belle. Si bien qu'on ne peut plus dire, en voyant l'engouement du public pour un genre de musique que nous avons créé: C'est le signe particulier d'une époque. Non, c'est pis encore : c'est le caractère distinctif d'un peuple. Vous ne pouvez imaginer ce que ce courant entraîne

avec lui. Le ruisseau s'est fait fleuve; le fleuve est devenu un torrent impétueux.

Le Nil, en débordant, féconde les deux rives.

Mais dans sa course folle, vagabonde, vertigineuse, le ruisseau qui s'est fait fleuve ne féconde absolument rien. Assis sur ses bords, quelques hommes sages contemplent ce spectacle avec tristesse et assistent, comme dans le beau tableau de Gleyre, au départ de leurs illusions.

Elles sont déjà loin. *Despair and die*, *Désespère et meurs*. Eh bien ! non : il ne faut ni désespérer ni mourir. En supposant qu'un miracle seul puisse nous sauver, un miracle nous sauvera. On sent dans une certaine sphère un commencement d'agitation qui est de bon augure. Et peut-être sortira-t-il de terre des roseaux qui crieront :

Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne !

comme au beau temps de la querelle entre la flûte et la lyre, entre Pan et Apollon.

Ainsi soit-il !

LA DOT MAL PLACÉE

9 mars 1873.

Du soir au lendemain la fantaisie espagnole de MM. Georges Mancel et Paul Lacome est devenue un opéra-bouffe. Ce que c'est que le succès ! Il n'était pourtant pas inopportun, aujourd'hui que l'Espagne fait quelque bruit dans le monde, de rappeler au public que *la Dot mal placée* est une pièce espagnole. Mais, en vérité, le public peut-il l'ignorer ? les cent bouches de la Renommée n'ont-elles pas pris soin de le lui dire ? On a beaucoup ri à cette farce de carnaval qui, pour venir en carême, n'en a pas moins été bien accueillie. Dès le lever du rideau, cela a paru original ; on s'est dit : Voilà du nouveau, et nous allons rire ; ce n'est pas là la façon ordinaire de décrocher les guitares et d'escalader les balcons. Un premier amoureux arrive, puis un second, puis un troisième. Chacun reconnaît son instrument à la facon dont il est accordé et chacun le gratte à sa manière. La belle hésite à se montrer ; l'amoureux qu'elle attend est *aux mers polaires*. Mais, baste ! en l'absence de celui-là,

autant en vaut un autre, autant en valent deux, autant en valent trois. Et les trois virtuoses s'en vont successivement achever leur sérénade dans la chambrette de Pepita. Il y a le jeune homme timide fils de drapier ou fils d'apothicaire; le matador invincible et le descendant du Cid tout empanaché, vêtu d'un pourpoint écarlate, et dont les jambes s'embarrassent dans une longue rapière. Il y a aussi le père de la donzelle, qui n'est pas un type moins réjouissant que les autres. Et comme il est bon enfant, et facile aux amours de sa fille! C'est devant lui, dans son salon, que les trois rivaux se battent, et c'est lui qui juge des coups : — « Un duel à trois! Et pourquoi pas? Nous ferons un mort, comme au whist. » — C'est un des jolis mots de la pièce.

Mais la dot? où est la dot? Il faut pourtant savoir où est placée cette dot mal placée. En Espagne comme ailleurs rien ne doit être plus facile que de mal placer son argent. Mais il s'agit bien du placement que vous croyez! Enfin, voilà ce que c'est; et comme il faudra vous le dire tôt ou tard, j'aime autant vous le dire tout de suite : La dot, le père l'a avalée. Il l'a avalée en billets de banque pour la soustraire à la rapacité des pirates qui pillaient son vaisseau, et, chose extraordinaire, depuis ce temps-là il éprouve un tel malaise, il entend en lui-même des bruits si étranges, qu'il est presque convaincu que la dot se transforme. Les trois galants, auxquels il a dû confier sa peine, lui tapent sur le ventre, et eux aussi entendent des bruits singuliers, des bruits métalliques. (Il y a à ce moment-

là dans l'orchestre un coup de cymbale qui est de l'effet le plus imitatif, le plus heureux). On consulte le docteur Menotombeau (quel nom admirable!), et le docteur, étant Espagnol, propose une saignée, mais ce n'est pas cela qu'il faut au malade. Si le hasard ne se charge pas de le délivrer, grand Dieu! que va-t-il advenir? car cette dot ne peut plus rester éternellement où elle est.

On se met à table, on soupe. Et, ma foi, c'est un souper qui ne rappelle guère les menus ordinaires de l'Andalousie : c'est un souper véritable, confortable et réconfortant, et arrosé d'excellent vin. Seulement tous ces braves gens se défient tellement de leur hôte, et l'hôte se défie tellement de ses invités, les trois amoureux de sa fille, que chacun voit du poison dans les pâtés au gingembre et dans les fioles de xérès. Tout à coup le père de Santamarina pâlit, se trouble, porte la main à sa ceinture et sort. Il a fait signe à sa fille de ne pas le suivre. Où peut-il bien être ?

Le remède vainement attendu pendant tant d'années était au fond d'un verre de vin vieux. Des esclaves paraissent, apportant un grand bassin de métal tout rempli de quadruples et de ducats. La dot est restituée à Pepita, et Santamarina, l'allure libre et le teint frais, tombe dans les bras de sa fille.

Que voulez-vous que j'y fasse? La pièce est ainsi, et il a bien fallu vous la raconter telle qu'elle est.

Au dénoûment, l'amoureux des mers polaires est revenu, et, pour se débarrasser à jamais de ses rivaux, il les embroche tous les trois. La toile

baisse sur cette brochette vivante sans que le public sache comment tous ces gens-là vont se désembrocher : car il ne peut y avoir mort d'hommes dans une farce espagnole, fût-elle encore plus espagnole que celle-là.

MAITRE WOLFRAM

13 décembre 1873.

J'ai raconté moi-même la représentation d'*Érostrate*, qui a été un *four* (Dieu ! le vilain mot !); j'espère qu'on voudra bien me permettre de parler avec la même franchise de la reprise de *Maître Wolfram*, qui, m'a-t-on dit, est un succès: un succès surtout pour les artistes chargés d'interpréter ce petit ouvrage.

Maître Wolfram date de vingt ans. A cette époque-là, j'étais moins jeune qu'aujourd'hui, mais j'étais beaucoup plus naïf et je m'imaginai, après après avoir fait le *Selam* avec Théophile Gautier, que rien n'était plus facile que d'obtenir un poëme d'opéra-comique. C'était bien un poëme que je voulais, et non point un simple livret. Je cherchai longtemps un collaborateur parmi les poëtes que je connaissais. J'en cherchai un, j'en trouvai douze. Je ne les nommerai pas. Quelques intimes savent cependant que Théophile Gautier a fait le monologue et l'air de Wolfram : *Douce harmonie*, ainsi que les deux premières strophes du couplet d'Hélène :

Je crois ouïr dans les bois
Une voix ;
Le vent me parle à l'oreille.

Il me semble bien que j'ai déjà divulgué le secret de cette collaboration aux lecteurs du *Journal des Débats*. C'est un véritable tour de force d'avoir calqué ces jolis vers sur ceux de la chanson de Ronsard :

Bel aubespin fleurissant,
Verdissant,
Le long de ce beau rivage,

que j'avais mis en musique primitivement. Théophile Gautier excellait à ces sortes de jeux poétiques. Après Théophile Gautier vinrent Louis de Cormenin et Maxime du Camp. Après les poëtes, ce fut le tour des paroliers, des faiseurs, des habiles, des gens du métier : celui-ci trouva la croix, l'autre trouva la lettre, un troisième le portefeuille, et puis un quatrième qui trouva bien aussi quelque chose, mais je ne sais plus quoi. Je m'étais promis d'être discret, je ne l'ai été qu'à demi. Et puisque je suis en veine d'indiscrétions, je dirai que le douzième collaborateur est mon ami M. Camille Du Locle. C'est par un poëte que j'avais commencé, c'est par un poëte que j'ai fini. M. Bouhy me demandait d'ajouter un air à son rôle. Et non-seulement je n'avais rien à refuser à un artiste de la valeur de M. Bouhy, mais je lui devais même toutes sortes d'excuses et de dédommagements pour l'avoir entraîné dans la chute d'*Érostrate*. M. Camille Du Locle, ayant invoqué la muse dans le cabinet

même où il reçoit les rapports administratifs de M. Palianti, écrivit en quelques instants la romance des *Larmes*. La voici textuellement ;

O larmes! ô larmes!
Coulez doucement de mes yeux;
O larmes! vos charmes
Enivrent mon cœur soucieux.
Coulez, baume délicieux.
O larmes! ô larmes!
Je te bénis, ô douleur!
Je suis heureux de ma peine;
L'angoisse dont mon âme est pleine
Me trouble autant que le bonheur!
O larmes! ô larmes! etc.

Ces vers sont charmants; quant à la musique, je ne vous dirai pas tout le bien que j'en pense: elle a été écrite et instrumentée en quelques heures, contrairement à mes habitudes, et M. Bouhy l'a déchiffrée à livre ouvert. Un directeur de théâtre lyrique qui aurait seulement une demi-douzaine d'artistes aussi excellents musiciens que M. Bouhy monterait en six semaines un ouvrage qui demande six mois de répétitions. Ce serait, à tous les points de vue, une grande économie. Mais savoir la musique est un luxe que la plupart de nos chanteurs dédaignent de se donner; pour eux, c'est le superflu. Et cependant, comme dit la chanson:

Quand on n'a pas le nécessaire,
Il faut avoir le superflu.

Je m'étais bien promis de ne nommer personne; mais est-il juste que la responsabilité du poëme de *Maître Wolfram* incombe tout entière à Méry?

L'idée et le plan du sujet m'ont été donnés par M. Paul Bocage, le neveu du grand Bocage, le collaborateur d'Alexandre Dumas père, avec lequel il a fait *les Mohicans de Paris*, et celui d'Octave Feuillet, dans *Échec et Mat*, une charmante comédie que l'Odéon a longtemps jouée et qu'il devrait bien reprendre.

Seulement, à l'origine, Léopold Wolfram jouait du violoncelle comme Servais, comme Jacquard, comme Offenbach dans sa première manière. Le collaborateur, qui, s'inspirant de la belle gravure de Lemud, fit asseoir maître Wolfram à l'orgue, trouva véritablement le nœud de la pièce et le point le plus intéressant de la mise en scène. Ce collaborateur-là est le dernier que je nommerais, si je poussais l'indiscrétion jusqu'à les nommer tous.

Voilà, jeunes gens, comment on arrive à confectionner un poëme d'opéra-comique en un acte, quand on est à peu près inconnu et quand on a beaucoup d'amis disposés à vous servir. C'est d'une simplicité élémentaire. Quant à la part de chacun dans ce travail complexe, il me serait bien difficile de la déterminer avec preuves à l'appui. S'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère. Et qu'importe, après tout ? Le peu d'homogénéité des vers dont on s'aperçoit bien à la lecture disparaît, avec la musique, et, si vous n'êtes pas de cet avis, je vous accorde bien volontiers que la musique elle-même manque d'homogénéité.

I

Un compositeur étranger apporte un jour à Rossini deux partitions, deux oratorios dont j'ai oublié le titre, et prie le maître de vouloir bien les lire à loisir et lui dire ce qu'il en pense, en toute sincérité. Rossini s'excuse sur le peu de temps que le mauvais état de sa santé lui laisse pour s'occuper de musique. Le compositeur insiste, prie et supplie, si bien qu'il se retire avec la permission de revenir au bout de huit jours.

Très-exact au rendez-vous, le jeune musicien trouve le maître assis dans son fauteuil, calme et souriant. Mais depuis huit jours il a tant souffert, si peu dormi et si peu mangé, que c'est à peine s'il a pu trouver quelques instants pour examiner l'une des deux partitions sur lesquelles *son illustre confrère* a bien voulu lui demander son avis.

« Eh, bien! que pensez-vous de celle-là, cher maître?.....

— Il y a du bon.... mais j'aime mieux l'autre. »

II

Une double erreur fut commise il y a quelques années dans les bureaux du ministère de l'Instruction publique, des *Cultes* et des *Beaux-Arts*.

M. Mérante, maître de ballet à l'opéra, reçut une lettre dans laquelle le ministre l'appelait monseigneur et lui annonçait que sur sa recommandation il venait de nommer le vicaire Balthazard à la cure de Génissole.

Le même jour, l'évêque de D..... recevait aussi une lettre ministérielle, mais celle-là écrite en termes un peu secs, dans laquelle Son Excellence l'invitait à surveiller plus attentivement la tenue de ces demoiselles du corps de ballet dans leurs rapports muets, mais beaucoup trop expressifs cependant, avec les habitués de l'orchestre.

III

J'ai connu un homme qui était d'une constitution excellente : il mangeait bien, digérait bien, avait bon pied, bon œil, et le reste à l'avenant.

Mais, à la suite d'une crise nerveuse, il avait perdu la faculté de bâiller.

Cet homme me disait que souvent au théâtre, et même dans un salon où il était forcé d'écouter certaines gens, il éprouvait des souffrances intolérables.

IV

En ce monde on fait ce qu'on peut.
On donne à l'Opéra des bals de bienfaisance;
C'est bien le moins que l'on y danse:
On y chante si peu!

La rime est meilleure pour l'oreille que pour les yeux; elle est euphonique et suffit à un musicien.

V

Fragment d'une lettre écrite à un compositeur de musique :

« Ne vous alarmez pas, Monsieur, votre œuvre

ne périra pas tout entière. Et ce qu'il en restera suffira pour démontrer à la postérité combien de votre vivant votre réputation était au-dessus de votre mérite. »

VI

L'éditeur Choudens, un éditeur de beaucoup d'esprit, complimenté sur la rapide fortune de sa maison par un pianiste peu exécutant et dont la grande renommée s'est faite dans le professorat, lui répondit ceci :

« Quand je pense que si j'avais su le *moment où il faut tourner la page*, je me serais *établi* professeur de piano ! ! !..... »

VII

Quelques vers, assez peu poétiques du reste, faits sur un musicien qui a la manie de parler dans les cimetières.

Elmir un jour parla sur le bord d'une tombe.
Au banquet de la vie heureux celui qui tombe !
On vante ses vertus quand il n'en avait pas.
Tout est comédie ici-bas,
Du jour de la naissance à l'heure du trépas !
Elmir parla longtemps, comme une serinette
Bien montée et que rien n'arrête.
Son discours fut-il faible ou fort ?
Sur ce point l'histoire est muette.
Ce discours fit le plus grand tort
Au souvenir du pauvre mort.

VIII

Théophile Gautier, dans son *Histoire du romantisme*, au chapitre intitulé : *le Compagnon miraculeux*, a écrit ceci :

« Jules Vabre doit sa célébrité à l'annonce sur la couverture des *Rhapsodies* de Petrus Borel, de l'*Essai sur l'incommodité des commodes*, ouvrage qui n'a jamais paru et peut aller rejoindre sur les catalogues fantastiques le *Pauvre Sapeur!* et le traité: *De l'influence des queues de poissons sur les ondulations de la mer*, d'Ernest Reyer. »

Mon illustre ami s'est trompé en m'attribuant la paternité de ces deux ouvrages : ils ne sont pas de moi. Et voici ce que je racontais dans un feuilleton du *Courrier de Paris* daté du 7 février 1858, en rendant compte des *Désespérés*, opéra-comique de MM. de Leuven et François Bazin, dont le succès pouvait faire pressentir celui du *Voyage en Chine*, qui ne parut pourtant que sept ans plus tard :

. . . . . .

« Je croyais à chaque instant que lord Flamborough allait nous raconter les derniers moments de *Fra Diavolo* et de ses complices; mais il paraît que cette triste aventure éveille en lui de pénibles souvenirs: il a mieux aimé nous confier qu'il travaillait en ce moment à un ouvrage scientifique intitulé : *De l'influence des queues de poissons sur les ondulations de la mer*. M. de Leuven serait-il de l'avis de M. Scribe, qui attend qu'un mot, une plaisanterie, ait longtemps couru le monde avant de se l'approprier et de lui donner place dans l'une de ses œuvres? J'ai beaucoup connu l'écrivain qui, longtemps avant lord Flamborough, s'était occupé de

cette question intéressante : *Quelle est l'influence des queues de poissons?* etc.....

« Il fit annoncer son livre dans un journal de grand format en même temps qu'un vaudeville sentimental dont le titre était : *Pauvre Sapeur!* Soit que le prote voulût faire une malice à l'auteur, soit que l'erreur fût involontaire, l'annonce parut rédigée ainsi :

En vente chez l'éditeur X...

PAUVRE POISSON
vaudeville en 1 acte

ET

DE L'INFLUENCE DES QUEUES DE SAPEUR
SUR LES ONDULATIONS DE LA MER

Un fort volume in-8,

Par M. Hilarion B..., ancien collaborateur de M. Henri DUPIN, ancien consul, etc., etc.

« Tous ceux qui lurent cette annonce pensèrent aussitôt à l'appendice caudal qui, sous la première république, était l'ornement obligé de toute coiffure militaire ; mais personne ne comprit quelle influence cela pouvait avoir sur les mouvements de l'onde salée..... Dans le demi-monde de la littérature et des arts, on s'est longtemps égayé de cette coquille. »

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Histoire d'un musicien..... 1

Voyages..... 19

Souvenirs d'Allemagne..... 21
L'Alsace. — Les Vosges..... 161
Voyage au Caire..... 185

Études et Portraits..... 215

Struensée..... 217
Lohengrin..... 228
Rossini..... 257
Hector Berlioz..... 264
Fidelio..... 277
Festival en l'honneur d'Hector Berlioz..... 292
Mémoires d'Hector Berlioz..... 305
Requiem de Verdi..... 358
Érostrate..... 371
A propos des concours du Conservatoire..... 381
Auber..... 393
Fétis..... 400
Carafa..... 405
Théophile Gautier..... 408

Petites notes..... 417

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imprimerie Viéville et Capiomont, rue des Poitevins, 6.

Extrait du Catalogue de la BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
13, RUE DE GRENELLE, 13, PARIS
à 3 fr. 50 le volume

L'ANNÉE POLITIQUE
1883
PAR ANDRÉ DANIEL

DIXIÈME ANNÉE

AVEC UNE ÉTUDE SUR L'ANNÉE 1883,
DES DOCUMENTS NOMBREUX, UN BULLETIN NÉCROLOGIQUE
ET UN INDEX ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

L'HOTEL DROUOT
ET LA CURIOSITÉ
EN 1883
Par PAUL EUDEL

TROISIÈME ANNÉE

Avec une préface par CHARLES MONSELET

ET UN PORTRAIT DE L'AUTEUR, GRAVÉ A L'EAU-FORTE

ONT DÉJA PARU :

L'Hôtel Drouot en 1881, avec une préface par JULES CLARETIE.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1882, avec une préface de ARMAND SILVESTRE.

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et V. RENAULT, rue des Poitevins, 6.

ML
60
R457

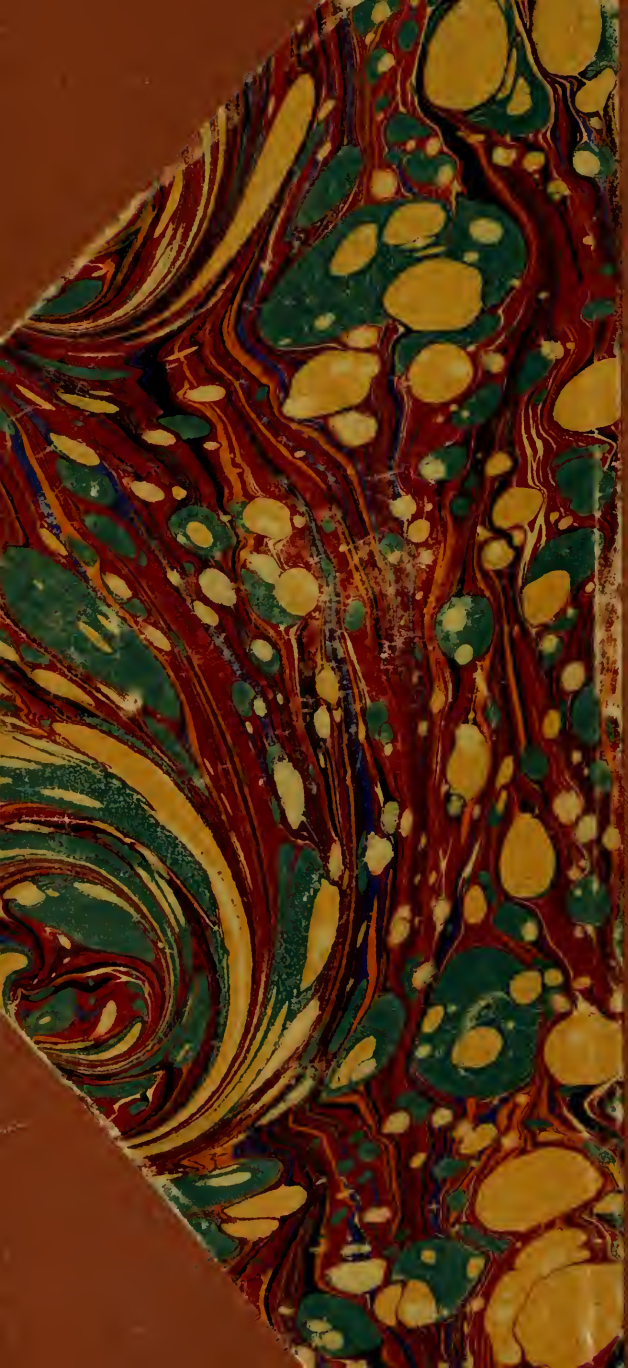
Reyer, Ernest
Notes de musique 2. éd.

Music

1112977

ML
60
R457

Reyer, Ernest

Notes de musique.

ET